L'OEIL

NUMÉRO 63 · MARS 1960 · 4 N. F.



GALERIE PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE - PARIS

MARS 1960: JEAN REVOL

Galerie Claude Bernard

5-7, rue des Beaux-Arts Paris 6e Danton 97-07

Agents for:

César

Dodeigne

Roël d'Haese

Ipousteguy

Laurens

Marfaing

Noguchi

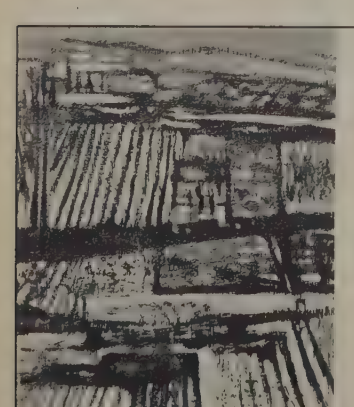
Penalba

Sjoholm



Accrochage février 1960







MAGICAL SPACE-FORMS 1951

FEITELSON

PAUL RIVAS GALLERY

725 NO. LA CIENEGA BLVD - LOS ANGELES, CALIFORNIA



...Le BRÉSIL est en train de devenir
un des pays sur lesquels le destin du monde se jouera
avant la fin du siècle

Déclaration publique de Monsieur le Ministre André MALRAUX

Depuis de nombreuses années la Panair do Brasil, en reliant l'Europe. l'Afrique et le Moyen Orient au continent Sud Américain détient le record des traversées de l'Atlantique Sud.

Dès 1960, le Douglas DC-8, dernier-né des longs courriers à réaction, assurera ses liaisons transatlantiques.



12, rue Auber, OPEra 71-65 ou toute agence de voyages.
Service du Fret : 111, rue de Courcelles, 17e, CARnot 27-21.

Galerie Visconti

35, rue de Seine - DAN. 52-61

MOULIN

Prix de la Jeune Peinture 1959

Du 27 février au 12 mars

BARNABE

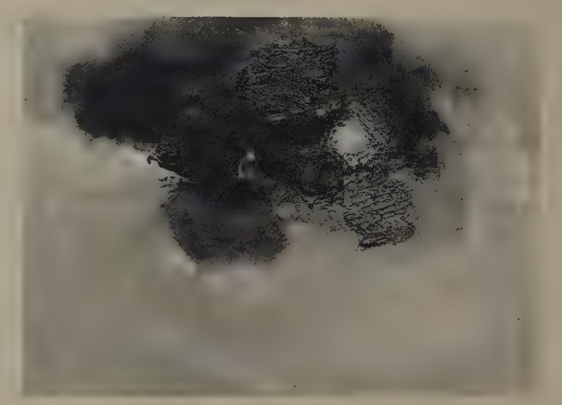
Du 12 mars au 31 mars

GALERIE ARNAUD

34, rue du Four - PARIS VI• - Lit. 40-26

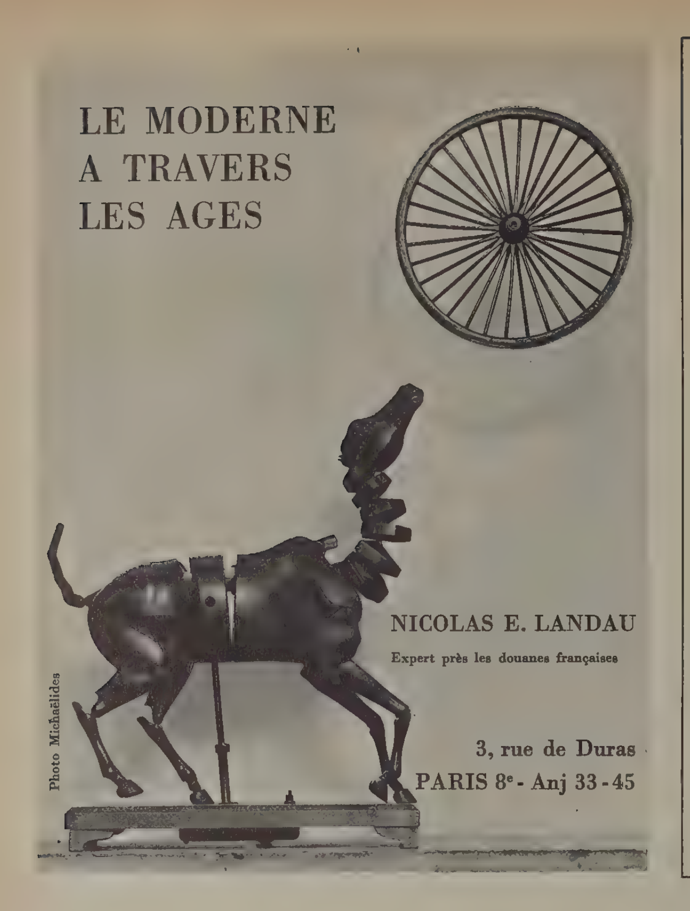
FEITO

mars



en permanence :

BARRÉ, H. A. BERTRAND, CARRADE, COPPEL
DOWNING, FEITO, FICHET
GUITET, KOENIG, MARTA PAN



YVES-CHARLES BAZIN

8, rue St-Julien-le-Pauvre - Paris 5e - Dan. 61-31
(Près Notre-Dame)

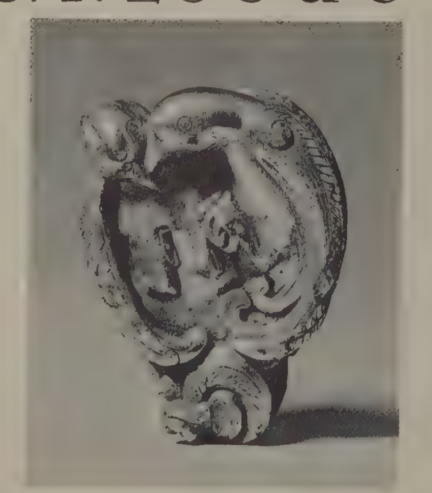


Sculpture en fer - Perse

Meubles anciens - Objets d'art
CHINE

ART ANCIEN DE CHINE

C. T. LOO & Cie



Bronze doré Epoque T'ANG (618-906)

48, rue de Courcelles, Paris 8e

C. T. LOO

New York, 41, East 57th Street

ANNUAIRE INTERNATIONAL DES BEAUX-ARTS

Edition 1960/1961 en préparation - Prix de souscription : 36 NF

Plus de 100 000 adresses du monde entier avec indications spéciales :

- Musées et Galeries, Bibliothèques et Archives, Universités, Académies et Hautes Ecoles
- Galeries d'Art et négociants d'Antiquités, Hôtels des Ventes et commissaires priseurs
- Editeurs d'Art, Revues d'art, librairies anciennes et librairies d'art
- Artistes (Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs), métiers artistiques et Restaurateurs
- Collectionneurs, Sociétés et Experts

Pour tous renseignements, souscriptions, publicité, s'adresser à:

ANNUAIRE
INTERNATIONAL DES BEAUX-ARTS
CLAUDE HERBOCHE
23, Rue de Bruxelles - Paris-9e - Tél. TRI. 13-40

Jolie Madame

PLUS QU'UN
PARFUM
UNE PRÉSENC

BALMAIN

pierre matisse gallery 41 e 57 new york 22

4 jeunes peintres espagnols

saura rivera canogar millares



GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré
PARIS I - Téléphone Opéra 32-29

«A la pointe de l'Art Contemporain»

Agents de:

GUIETTE
MATHIEU
AVRAY WILSON
DECOTTEX
J. von WICHT
COMPARD
Arn & Gio POMODORO

INTERART AG
NÜSCHELERSTRASSE 31, ZÜRICH

GALERIE HELIOS-ART
44, BOULEVARD DE WATERLOO - BRUXELLES


TISSUS KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
K
13, RUE DE L'ABBAYE - PARIS VIe - DAN 51

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 63 • MARS 1960

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Roderick Cameron
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir sont de Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zurich, Gottfried Keller Stiftung, Brenwasser, New York: Füssli; *Rogi-André, Claude Michaelides:* Vieira da Silva; *Archives des Bayerischen Staatsgemäldesammlungen de Munich, Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum:* Sauveurs de chefs-d'œuvre; *Yves Hervochon, Luc Joubert, Catherineau, Maria Netter, Claude Michaelides, Sachs, Pierre Joly:* Trois jeunes sculpteurs; *Lolita de Ribon, Claude Michaelides, Archives de la Wallace Collection, Robert Chateau:* La Manufacture de Sèvres; *Claude Michaelides:* Une usine modèle *et* Les antiquaires au Salon des Arts Ménagers.

Les photographies en couleurs de ce numéro sont de Giraudon: page de couverture; Claude Michaelides: pages 35, 65 et 66; Heinz Gleixner: page 36; Kempter: page 41; Hermann Claasen: page 42.

Notre couverture: *Le Livre des Rois de Firdosi: Manuscrit hindou. XVIe siècle. Détail. Musée Condé, Chantilly.*

Notre prochain numéro

Fleurs et jardins dans l'art flamand • Le Monogrammiste I.A. • Lippold • Bronzes ibériques • Maisons de week-end.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *4400 fr. (N.F. 44); G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.—; Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr. b. 544.—; Mme L. Possemiers, 155, avenue Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles).*
Allemagne: *DM. 40.—; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*
Italie: *Lires 6500.— + 2 % Taxe I.G.E.; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.—; Sedo, 39, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs (N.F. 0.60)
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 3.50 • Belgique, 54 francs



Füssli, puritain et satanique

PAR GERT SCHIFF

« Il y a des hommes qui recherchent renommée comme les Parthes la vic-ire, en feignant de la fuir », affirme un horisme du peintre Johann Heinrich ıssli. On peut reconnaître là une sorte aveu. Füssli n'était nullement insen-ɔle aux joies ensorcelantes de la gloire; l'aimait, il en avait besoin, lui, ce Suisse ıi rêvait d'accomplir une carrière d'ar-ste en Angleterre, pays qui n'accorde ıs facilement la citoyenneté spirituelle un étranger. Pourtant il était en même mps assez orgueilleux pour cultiver ırant toute sa vie les traits mêmes qui ndaient son art impopulaire. On le ouvait difficile à comprendre: il devint core plus ambitieux dans ses sujets. ı le trouvait trop véhément: il ne fit l'augmenter le caractère passionné de n œuvre. On estimait que sa fantaisie égarait: il évoqua avec plus de frénésie core des cohortes de fantômes. On le aitait de cynique: il représenta avec us de précision encore des scènes d'une trayante perversité. On eut beau lui procher de ne pas être fidèle à la na-re: son style demeura fort abstrait. out ce que ses contemporains refu-ient dans son œuvre comme excen-ique et maniéré vaut, aujourd'hui, à n art une renommée sans cesse crois-nte. Ainsi la reconnaissance qu'il fuyait son vivant l'a finalement rejoint us d'un siècle après sa mort.

Johann Heinrich Füssli naquit à Zu-ch le 6 février 1741. Son père, grand yageur et homme plein d'expérience, était à la fois magistrat, peintre de portraits et auteur de biographies d'artistes; de plus — détail important — cet ami de Mengs et de Winckelmann devait s'enthousiasmer de bonne heure pour la redécouverte de l'Antiquité et pour les doctrines du néo-classicisme. Aussi le jeune Füssli trouva-t-il dans la maison paternelle des moulages de statues antiques. Il put y voir également des gravures d'artistes suisses du XVI[e] siècle tels que Stimmer, Murer, Riggli, images de lansquenets au bivouac ou au combat qui lui inspirèrent à dix ans déjà ses premiers essais. Sa fantaisie innée et indomptable se nourrit des enseignements de Johann Jakob Bodmer; ce maître familiarisa Füssli avec la littérature mondiale qu'il venait de révéler aux écrivains allemands: Homère et les tragédiens grecs, Dante, Shakespeare et Milton, le chant des Nibelungen. C'est ainsi que, dès l'adolescence, Füssli trouva la matière de son futur univers pictural. Ce n'est pas à la peinture que le destinait son père mais au sacerdoce. En 1761, Füssli acheva ses études théologiques qui ne furent pas sans influence sur l'élaboration de l'attitude spirituelle qui devait être à la base de son art. Lorsqu'on regarde ses dessins d'enfant qui représentent systématiquement des meurtres, des agressions et d'autres scènes de violence, on ne peut pas ne pas remarquer chez le jeune garçon une singulière attirance pour les aspects sombres, négatifs et destructeurs de l'existence. La doctrine de Rousseau sur l'inévitable corruption de toute civilisation confirma le jeune Füssli dans sa foi en la puissance immuable du mal. Dès ses débuts, il resta étranger à l'éthique idéaliste de la plupart des adeptes du classicisme qui croyaient à la mission de l'artiste, à l'action bienfaisante qu'il pouvait exercer. D'autre part, Füssli n'a jamais entièrement perdu de vue la sévère morale de Zwingli et c'est peut-être ce puritanisme secret, reste de sa vocation sacerdotale, qui conféra à sa vision foncièrement amorale du monde son pathétique et son acuité satirique.

A l'âge de 22 ans, une affaire politique obligea Füssli à quitter la Suisse. En compagnie de ses amis, J.C. Lavater (futur auteur de l'*Essai sur la Physiognomonie*) et de Félix Hess, il protesta publiquement contre les abus commis par un haut fonctionnaire. Le coupable fut appelé à rendre compte de ses actes, mais on intima aux jeunes révoltés l'ordre de quitter le pays pour un certain temps. Füssli se rendit d'abord à Berlin, auprès de l'esthéticien suisse Sulzer; il fit de longs séjours dans l'île de Rügen et à Barth, en Poméranie suédoise, où il fut hébergé par des théologiens protestants. C'est là qu'il a pu avoir l'idée d'un dessin, exécuté en 1764, et représentant un *Hussard suédois mourant* (voir page 26). Ce dessin où un hibou, symbole du malheur, accentue l'atmosphère insolite, présente ce mélange de pessimisme et de fantastique caractéristique de nombreuses œuvres de jeunesse de Füssli.

De Berlin, Füssli alla, en 1764, à Londres, qui deviendra sa seconde patrie. Son activité fut d'abord celle d'un homme de lettres plutôt que d'un peintre; son maître, Bodmer, fit de lui un intermédiaire entre la littérature anglaise et la littérature de langue allemande. Son

tan, le Péché et la Mort *(d'après le Pa-dis Perdu de Milton II, 702 ss). Toile. ers 1800. Chicago, coll. R. Lee Feigen.*



Courtisanes aux coiffures extravagantes. *1807. Crayon et aquarelle. Musée de Belfast.*

travail le plus important dans cet ordre d'idées est la traduction anglaise des « *Pensées sur la Peinture et la Sculpture des Grecs* », de Winckelmann, parue en 1765. C'est donc grâce à Füssli que fut révélée aux artistes anglais la doctrine de la « noble simplicité » et de la « calme grandeur » de l'hellénisme. Cette traduction déclencha le mouvement néo-classique qui, au cours des années suivantes, s'exprima en peinture chez Benjamin West et chez Angelica Kauffmann, en sculpture chez Banks et, plus tard, chez Flaxman. Comme écrivain, Füssli ouvrit, en Angleterre, la voie à Winckelmann, mais comme peintre, il s'opposa à sa doctrine. Toutefois, durant ses premières années londoniennes, son style était encore peu défini et hésitant. Si ses illustrations de « Peregrine Pickle » de Smollett sont dans le style du « Mariage à la Mode » de Hogarth, celles qu'il exécuta pour une somptueuse Bible familiale donnent à des personnages inspirés de Poussin et de Le Sueur un ton bizarre et fantastique. Füssli représente également Garrick dans les rôles de Macbeth et de Richard III et son enthousiasme pour Shakespeare se confond avec une passion pour le théâtre qui ne faiblira plus. Il donne enfin quelques planches pour la *Faerie Queene* de Spencer où apparaît déjà ce charme romantique que Füssli mettra plus tard dans les illustrations du *Songe d'une nuit d'été.*

Tout en poursuivant ces travaux, il mûrissait sa décision de se consacrer entièrement à la peinture. Reynolds, qui l'encourageait beaucoup, lui conseilla d'aller passer plusieurs années en Italie pour y parfaire son éducation artistique. De 1770 à 1778, Füssli séjourna à Rome. Il y abandonna bientôt les dernières réminiscences baroques, encore si apparentes dans ses illustrations de la Bible. Il dessina d'après nature des reliefs néo-attiques, employa — le premier — les dessins de vases grecs comme base de compositions et trouva dans les statues colossales des dompteurs de chevaux de Montecavallo son type de héros, son canon de figure masculine. Jusque-là, il était resté en accord avec l'idéal de Winckelmann et de Mengs qui cherchaient le renouveau dans l'imitation de l'antique. Mais son tempérament ne le portait pas vers le classicisme orthodoxe. La mesure et l'harmonie n'étaient pas son affaire, la clarté et la sécheresse d'un Mengs encore moins. L'expression lui importait plus que la beauté. Michel-Ange devint son idole. Il passa des semaines entières à la chapelle Sixtine, couché, à contempler les peintures du plafond. Dès lors, tous les éléments de son style se trouvèrent réunis. Aux modèles antiques il empruntait le sens de la ligne, l'espace construit à la manière des bas-reliefs, la structure « héroïque » des corps ; à Michel-Ange le pathétique, la tension titanesque, l'expression mystérieuse et ambiguë des Sibylles, des Prophètes et des Patriarches. La *terribilità* de Michel-Ange correspondait aux sujets que Füssli voulait représenter. Quel étrange spectacle! sur le sol classique de Rome, dans la claire lumière de l'antiquité redécouverte, un homme se donne la tâche d'illustrer les scènes lugubres des drames de Shakespeare, de Milton et de la mythologie nordique. Inexorablement, Füssli s'éloigne de la réalité; ses figures deviennent lourdes comme des blocs ou fuyantes comme des fantômes; un clair-obscur vacillant ajoute à l'insolite de l'ambiance, l'exemple de Michel-Ange se double de celui des Maniéristes. Dans le dessin représentant *Les Sorcières montrant à Macbeth la tête armée* (Shakespeare, Macbeth, IV, I), les sorcières rappellent vaguement les prêtresses que l'on voit sur les vases campaniens, la tête armée est imitée des masques de comédie romains, la figure de Macbeth, dessinée comme une marionnette désarticulée, est certainement inspirée de Cambiaso. Mais tous ces éléments se fondaient dans une même interprétation visionnaire. Personne, à cette époque, ne dessinait d'une manière aussi poignante et aussi dépouillée.

Ce nouveau style de Füssli montra le chemin à tout un groupe d'artistes anglais et scandinaves qui travaillaient alors à Rome — Banks, Brown, Runciman, Northcote; le portraitiste Romney commença, sous son influence, à illustrer le *Paradis Perdu* de Milton, le Danois Abildgaard et même le robuste et jovial Suédois Sergel recueillirent auprès de Füssli des impressions dont les effets devaient se faire sentir plus tard (l'exposition du XVIIIe siècle qui eut lieu à Rome a bien montré la portée de cette influence). Quant à Jacques-Louis David

Page ci-contre : Le Cauchemar. *1781-1782. Toile. Detroit, Institute of Art.*

ui vint à Rome en 1775, Füssli n'a as pu l'influencer d'une manière décisive, malgré un étroit contact personnel. David mettait son art au service du nouveau politique; il voulait dresser devant les yeux de ses contemporains l'idéal du républicanisme antique, ce qui obligeait à un certain réalisme; le style irrationnel de Füssli et ses formes abstraites étaient nécessairement étrangers au peintre français. Il est permis de supposer au contraire que la multiplication des traits réalistes que l'on perçoit à cette époque dans l'œuvre de Füssli est due à l'influence de David. Nous voyons un exemple de cette influence dans une version inédite, datée de 1776, d'un sujet que Füssli a traité plusieurs fois: *Les Etoliens suppliant Méléagre de défendre la ville de Calydon* (Iliade, IX, vers 574 et suiv., voir page 18). Sans doute, la figure d'Œnée, avec l'étrange attribut des cornes d'Ammon, rappelle plutôt le style bizarre des illustrations de la Bible, alors que le groupe d'Althéa et de ses deux filles fait presque penser à Greuze. Mais l'ensemble est beaucoup plus réaliste que le dessin de *Macbeth* et le groupe principal, avec Méléagre en colère et l'adolescent qui enserre les genoux du roi dans un geste de supplication, semble effleuré par l'esprit qui, plus tard, inspirera l'*Andromède* et les *Horaces*.

Quand Füssli quitta Rome, en 1778, il était déjà un artiste connu. Il passa six mois à Zurich, sa ville natale. C'est là qu'il peignit *Le Serment des trois Confédérés sur le mont Rütli* où il se représenta lui-même, en compagnie de son maître, Bodmer, sous un buste d'Homère; cet énorme tableau patriotique, un peu rigide, décore encore aujourd'hui une salle de l'Hôtel de Ville de Zurich. Ensuite Füssli rentra en Angleterre et ne revint plus jamais en Suisse. Son premier grand succès fut *Le Cauchemar*, tableau exposé en 1782 à la Royal Academy à Londres (reproduit ici dans une version moins connue, voir ci-dessous). Une jeune fille endormie, dont la tête et les bras ont glissé hors du lit, est tourmentée par un horrible gnome assis sur son estomac, tandis que, pour accentuer l'impression de terreur, un cheval fantomatique avance la tête à travers les rideaux du lit. Füssli unit ici une connaissance exacte des causes physiologiques des mauvais rêves avec une profonde intelligence des terreurs ancestrales. Il sait que le siècle des lumières n'a pas encore pu chasser les fantômes de la superstition populaire; le cauchemar nocturne devient ici une parabole de la tension latente qui se faisait sentir dans la conscience européenne à la veille de



la Révolution. Le fait de montrer un corps juvénile, plein d'attraits sensuels, ployant sous de telles angoisses, est certainement une des raisons du grand succès du tableau dont les copies gravées furent expédiées jusqu'en Amérique et même jusqu'en Australie. A partir de ce



La Mort du Hussard suédois. *1764. Plume et lavis. Zurich, Kunsthaus.*

moment la position de Füssli dans la vie artistique anglaise s'affirma de plus en plus. Il prend une part décisive à la célèbre *Shakespeare-Gallery*, ensemble des tableaux illustrant les drames du poète, que l'éditeur Boydell commande aux peintres anglais les plus importants, dans le but de créer par cette action commune une école nationale de peinture historique. L'idée même vient peut-être de Füssli; en tout cas, ses propres créations comptent parmi les plus marquantes de cette entreprise, surtout ses grandes illustrations pour le *Songe d'une Nuit d'Eté*. Il écrit des essais et des critiques artistiques (où il ne se gène guère pour vanter souvent ses propres tableaux), il prend part, comme conseiller-philologue, à la traduction d'Homère du poète Cowper; il fournit des renseignements à l'historien Roscoe pour ses recherches sur la Renaissance italienne. Il poursuit en même temps ses études d'entomologie. Il fréquente, avec Godwin et Thomas Paine, l'entourage libéral du libraire Johnson et y rencontre Blake et la célèbre féministe, Mary Wollstonecraft. Celle-ci voue un amour exalté et malheureux à Füssli au moment même où il épouse, en 1787, Sophia Rawlins, son modèle. Mary chercha l'oubli en France, au cœur de la Révolution qu'elle devait plus tard défendre dans un livre. Quant à Füssli, d'abord partisan des idées révolutionnaires, il fut bientôt déçu par le déroulement des événements et adopta les idées conservatrices des nombreux amis qu'il comptait dans l'aristocratie anglaise. Il est également significatif qu'en 1802, lors d'un séjour d'études à Paris, il ait refusé de se faire présenter par David à Napoléon. Nous savons peu de choses sur son amitié avec Blake. Intime d'abord, celle-ci se relâcha aux alentours de 1800. Sans aucun doute les deux hommes se sont mutuellement influencés pendant un certain temps. Chez Blake surtout l'ascendant de Füssli a été décisif dans l'évolution de sa forme; cependant Füssli était un homme systématique et ses convictions philosophiques et religieuses comportaient un forte dose de rationalisme; il ne pouva donc pas sympathiser vraiment avec le envols mystiques de Blake, visionnair et autodidacte; c'est peut-être sur ce écueil que leur amitié se brisa.

L'œuvre la plus importante de l maturité de Füssli est la monumentale *Galerie de Milton*, à laquelle il put se consacrer, de 1790 à 1800, grâce à l'appui de différents mécènes. Le fait d'entreprendre tout seul un travail parallèle à celui de la *Galerie de Shakespeare*, qui avait été une œuvre collective, témoigne de son ambition et de sa volonté de s'intégrer à la culture anglaise. Il voulait être considéré par les Anglais comme le peintre de Milton. Il avait d'ailleurs étudié depuis sa prime jeunesse les œuvres de ce poète et il ressentait une attirance profonde pour le caractère démoniaque de « Comus », pour les rêveries platoniciennes d'« Il Pensieroso » et

Page ci-contre: Wolfram regarde son épouse qu'il avait emprisonnée avec le cadavre de son amant *(d'après l'Heptaméron, 23e nouvelle). Vers 1820. Toile. Collection Dr Karl Bernhard, Bâle.*





Les Etoliens supplient Méléagre de défendre la ville de Calydon *(d'après l'Iliade, IX). Lavis. 1776. Coll. B.H. Breslauer, Londres.*

surtout pour les descriptions grandioses de l'Enfer dans le « Paradis Perdu ».

Le Satan de Milton, révolté intrépide, modèle secret de tous les séducteurs tragiques de Byron, était pour Füssli un héros; dans de nombreux tableaux de la *Galerie de Milton*, il apparaît comme un bel ange déchu. Ainsi dans la peinture appelée *Satan, le Péché et la Mort* (Paradis Perdu, II, 702 et suiv.) le Péché intervient dans la lutte entre Satan et sa terrible bâtarde, la Mort, pour les séparer et pour sceller ensuite un pacte à trois afin de perdre le genre humain (voir page 22). Le style est foncièrement néo-classique comme le montrent les formes grecques de la figure de Satan; pourtant, la violente impulsion dramatique, l'irréalité de l'action, la facture délibérément esquissée font éclater le cadre de la conception classique.

La *Galerie de Milton* ne fut guère appréciée par le grand public, le succès de vente escompté ne se réalisa point. Aussi, peu de tableaux de cette série ont-ils été conservés. Ces peintures furent pourtant approuvées par les artistes et les connaisseurs et valurent à Füssli l'honneur d'être élu professeur à la Royal Academy. Désormais la voie du succès officiel lui était ouverte. Ses cours d'histoire et d'histoire de la peinture trouvèrent un écho considérable grâce à



leur style brillant et original et à la riche érudition qu'ils reflétaient. Ils furent publiés à plusieurs reprises. Pourtant l'entourage de Gœthe, à Weimar, s'opposa aux idées de Füssli, qu'il trouvait par trop anticlassiques.

En 1804, Füssli fut nommé « Keeper » (conservateur) de la Royal Academy. Quand, en 1810, il fut réélu professeur de peinture, on modifia spécialement le statut de l'Académie pour lui permettre de cumuler les deux fonctions. En 1816, recommandé par Canova qui l'avait connu en Angleterre, Füssli fut nommé membre de première classe de l'Academia di San Luca, à Rome. Pendant sa vieillesse, l'artiste eut une incessante activité artistique et intellectuelle, au milieu d'une vie mondaine brillante, et en somme sans événements saillants. Sa position n'avait pas changé: les connaisseurs et les artistes l'appréciaient, tandis qu'il restait inconnu du grand public, en dépit du rôle qu'a joué le côté grotesque de son art en stimulant la caricature politique en Angleterre. Il prit une grande part à une autre entreprise collective: l'illustration des œuvres d'Homère, traduites par Pope et par Cowper, qui fut, après 1800, son travail le plus important. C'est ici que se manifesta son influence, non seulement celle de son enseignement théorique, mais aussi celle de son art sur les artistes anglais collaborant à l'illustration d'Homère: leurs *illustrations* ne sont que des imitations édulcolorées de l'idéal füssléen.

A côté de l'aspect officiel de son art, il y a un côté tout différent de sa production qui, aujourd'hui, nous attire peut-être davantage. L'observation de la vie du théâtre et du monde du plaisir se mêle à la fantaisie, aux désirs érotiques qui, lors de sa maturité, ne sont peut-être plus satisfaits, qui ne le furent peut-être jamais. Füssli crée des images singulières, pleines d'une grâce morbide comme ces *Trois Courtisanes aux coiffures extravagantes* (voir page 24) ou cette superbe *Courtisane à mi-corps* (voir ci-contre) à l'expression à la fois impérieuse, cruelle et impudente. Ici apparaît pour la première fois le type de la femme fatale telle que devaient l'évoquer les Romantiques, surtout en Angleterre, depuis la *Belle Dame sans merci* de Keats jusqu'à l'*Anactoria* de Swinburne et la *Salomé* de Wilde. Quand Füssli mourut en 1825, à l'âge de 84 ans, la renommée de Byron était à son apogée et Delacroix venait d'obtenir ses premiers succès de scandale avec la *Barque de Dante* et le *Massacre de Chios*. Le courant romantique qui, depuis le milieu du XVIIIe siècle, coulait sous le courant classique, s'affirma alors comme une tendance dominante: Füssli participa à cette évolution dans ses dernières œuvres et il donna ainsi une preuve évidente de sa sensibilité et de sa capacité de renouvellement. Répondant au désir de Byron qui l'admirait, il a peint dans un style assoupli deux esquisses pour le *Corsaire*. Il abandonne la manière littéraire propre au classicisme pour une facture plus tonale et plus fondue qui rappelle le style de la maturité de Delacroix. On peut le constater dans une œuvre tardive qui illustre la 23e nouvelle de l'Heptameron de la Reine de Navarre: *Wolfram regarde son épouse qu'il avait emprisonnée avec le cadavre de son amant* (vers 1820) (voir page 27). La scène est plongée dans un demi-jour diffus. Les accents lumineux sur l'armure du chevalier font jaillir de l'obscurité des détails de sa silhouette. Cette figure exagérément étirée ne rappelle-t-elle pas d'assez près l'allure du Don Quichotte de Daumier? Au-dessus de la tête de la prisonnière des rayons de lumière pénètrent à travers un soupirail invisible. Son visage s'entoure d'une sorte d'auréole et son extase perverse évoque, d'une façon blasphématoire, une Pietà. Dans le choix de ce thème, qu'il avait traité trente ans auparavant, Füssli s'affirme une fois de plus comme un précurseur du romantisme en représentant l'amour qui survit à la mort du bien-aimé et qui puise ses ultimes ravissements dans le spectacle hideux de la décomposition (le motif fut, plus tard, introduit dans la littérature romantique par Edgar Allan Poe). Ce tableau est un exemple du génie qui poussait Füssli à sonder aux frontières de l'âme des régions encore inexplorées.

Si vous voulez en savoir davantage

*Lisez la biographie de Füssli par Arnold Federmann (Zurich et Leipzig, 1927) et l'ouvrage consacré par Frederick Antal à l'analyse esthétique de son œuvre. Eudo C. Masson a édité une sélection des écrits de Füssli (Londres, 1951). Les dessins ont été publiés par Marcel Fischer (*Das Römische Skizzenbuch; *Zurich, 1942), Paul Ganz (Bern-Olten, 1957) Nicolas Powell (Londres, 1951) et par l'auteur de ces lignes. A la demande du « Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft », celui-ci prépare le Catalogue raisonné de l'Oeuvre de Füssli.*

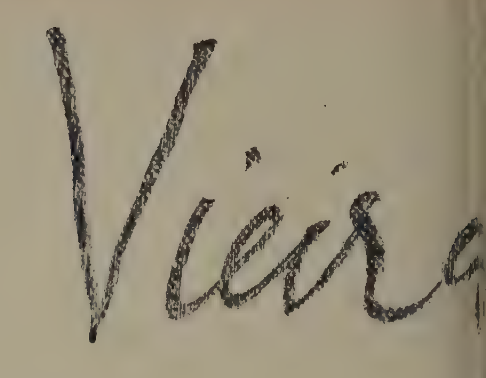


Courtisane à mi-corps. *Crayon et aquarelle. 1805-1808. Zurich, Kunsthaus.*



Dessin. *58×50,5 cm. 1956. Coll.B., Elbeuf*

Œuvres récentes de



PAR J. RAOUL-DUVAL

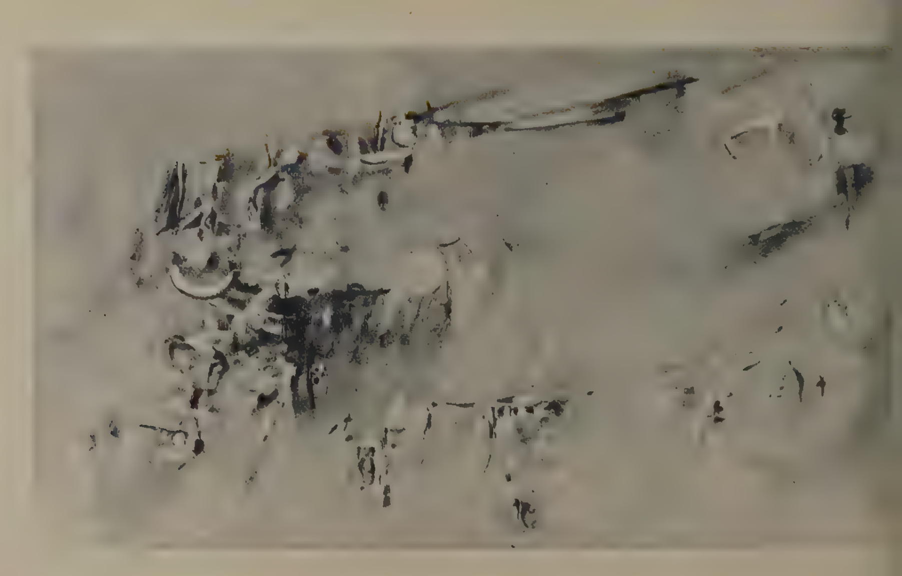
Tout artiste célèbre a une carte d'identité psychologique, faite de rumeurs, b mots, d'histoires rapportées. Sur cette carte, le signe particulier de Vieira da Silva est « inaccessible ». Il est difficile de la rencontrer. La légende veut qu'un jour, pour échapper à une délégation de dames qui venaient lui témoigner leur admiration, elle se soit enfermée dans un placard. Par la fuite, le silence, elle défend de son mieux sa vie, son temps et son travail contre une époque aux mœurs d'ogresse qui, no contente de l'œuvre, exige qu'on lui livre l'artiste en pâture.

C'est donc avec un mélange de curiosité et d'angoisse que je pénétrai dans l grande pièce où m'introduisait Arpad Szenes, si préoccupée que je ne vis rien ni personne jusqu'à ce que s'avance vers moi, fine, svelte, un peu penchée, serra autour de ses épaules un vêtement de laine noire... Vieira da Silva.

« Aristocrate » est le mot qui me vient à l'esprit.

Parmi ces étranges animaux que sont les peintres, celui que j'ai devant les yeu est de race royale. Il y a du pur sang dans le long nez aux narines très découpé Sous les cheveux noirs et légers, tirés en arrière, le front est impérieux. L'ossature fir du visage semble construite spécialement pour supporter, mettre en valeur les yeu

Fête foraine. *33×55 cm. 1959. Coll. part.*



[illegible]
quels un ancêtre conquérant de la vieille race portugaise a légué des reflets mari La voix est chantante, haut placée, aussi cristalline que les hautes syllabes du nom... [illegible]

Sur une longue table au plateau de bois bruni, de fines tasses blanches, une caf tière, un panier qui porte des fruits font une nature morte autour de laquelle se compose un tableau d'intérieur. Un jeune ami peintre, au sourire moustachu, est là. C'est lui qui a fait le café. Arpad Szenes fixe sur moi le regard narquois qu'il doit

da Silva



Vieira da Silva dans son nouvel atelier.

réserver aux « confesseurs » de sa femme. Je le soupçonne de rire sous cape de la vanité de cette entreprise: faire parler un peintre de sa peinture.

— Vous savez, me dit-il, Vieira, c'est toujours avant, qu'elle est angoissée. Dès qu'elle commence à parler, tout va bien...

Je note ce trait, caractéristique des âmes inquiètes et des imaginations vives.

Un petit jardin sépare la maison de l'atelier. Nous plongeons une seconde dans l'air frais de la nuit. Au-dessus de nos têtes un arbre mince et courbé raye de ses grandes lignes le ciel nocturne de Paris.

Au milieu de l'atelier, un mobile tourne lentement. A droite, un escalier … lequel s'appuie un piano. Au fond de la pièce, deux grandes toiles inachevées. L'un… est une symphonie neigeuse. Les blancs s'y pressent comme des flocons, à peine mouil… lés de ci de là d'un peu de bleu, d'un vert de clair de lune. Sur l'autre, des fumées gris sombre, somptueuses, montent selon cette haute vibration verticale si caracté… ristique de la manière du peintre.

Vieira da Silva me dit qu'elle n'a pas beaucoup peint, ces derniers mois. Pour travailler elle a besoin de calme, de silence, de concentration. Or, elle a construit sa maison. De plus, elle consacre beaucoup de temps à une série de gravures pour un recueil de poèmes de René Char.



Jardins dans l'espace. *1959. Coll. part.*

Nous regardons les toiles les plus récentes, dont la gouache reproduite en couleur dans ce numéro.

Il serait arbitraire d'établir dans l'œuvre de Vieira da Silva des époques trop tranchées. Elle-même s'en défend. Il y a évolution, non révolution. Soulages lui a dit un jour, en regardant une toile ancienne, un nu académique: « Tu vois, cette ligne du bras, le long du corps, eh bien, on la retrouve dans tes toiles actuelles ».

En effet, les constantes demeurent: un rythme simple, suivant un contrepoint vertical et horizontal, l'importance de la ligne, la construction savante et rigoureuse par tous petits éléments — carreaux, damiers, croix, points — la touche légère — *(il y a des peintres qui recherchent une matière épaisse; moi, je ne sens pas cela)*, les gris, les blancs, les harmonies délicates et très décoratives. Ces caractéristiques se retrouvent toutes dans chaque tableau. Simplement, l'accent est mis sur l'une ou l'aut… On a pu distinguer une époque où les damiers ont dominé: « L'Atelier », « Le Joueur d'Echecs » — une autre époque, celle des « Villes » (voir *L'Œil* nº 14) où les lignes s'imbriquent dans des constructions en hauteur — mais toutes ces toiles sont bien filles d'un même esprit.

Vieira da Silva promène une main légère sur le tableau qui est devant elle, allant d'un point à l'autre avec des pauses, des glissements. Pour construire ces vastes espaces picturaux, il faut un équilibre infaillible. Le peintre est devant sa toile comm… la danseuse sur sa corde: le moindre faux pas, et toute la construction est à ter…

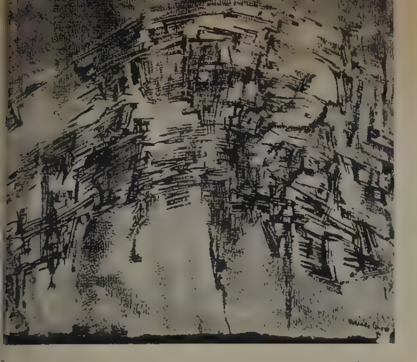
— *Et puis, il arrive aussi que le tableau soit bien construit, avec une bonne mis… en page, mais qu'il ne me plaise pas. La rigueur ne me suffit pas. Il faut que je puis… faire l'école buissonnière. J'ai besoin de liberté, de fantaisie, d'impromptu. Cela, c'est très important. Je crois que c'est le meilleur de moi-même.*

Cette remarque me frappe par sa justesse. Elle met l'accent sur le double aspect de l'œuvre de Vieira da Silva. C'est une peinture mesurée, hautaine, intelligente. On y respire un air libre et léger, celui des idées claires et des traditions humanistes. Elle a de l'ordre, de la tenue, à l'opposé de ces grands dévergondages, de cette peintu… dégoulinante que l'on trouve parfois du côté de l'abstraction lyrique. Elle éveille dans l'âme des résonances pures — l'eau de la source, l'aigu de la lame, le fil d'argent, la note claire du clavecin... Et, sur cette architecture dominée, nerveuse et svelte, presque classique, une imagination poétique fait vivre tout un petit monde plein de verve.

Vieira da Silva sort, de derrière le piano, une gouache d'un bleu ravissant.

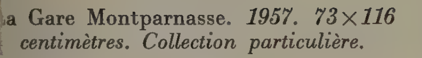
— J'ai fait cette gouache en hiver, me dit-elle. C'était l'hiver où il faisait si froid. J'avais tellement envie que le printemps vienne... C'était presque une incantation...

Elle rit.



ouache. *1958. 71 × 71 centimètres. Collection particulière.*





a Gare Montparnasse. *1957. 73×116 centimètres. Collection particulière.*

plus excité à produire que quand il voyait une médiocre production sur un sujet q… lui convenait. En ce moment, vous faites des gravures pour les poèmes de René Cha… Comment une idée picturale peut-elle naître d'un poème?

— *Elle ne naît pas d'un poème. Je ne sais même pas quels poèmes figureront dans ce recueil. Mais je connais depuis longtemps la poésie de René Char. J'en suis imprégnée. Ce n'est pas une illustration que je fais. Des lignes naissent, qui sont comme un écho dans mon langage à moi.*



Les Villages. *73×116 centimètres. 1960. Collection Pierre Lœb.*

— Il reste que les peintres ont beaucoup parlé de leur art et, de nos jours, il s'est créé autour de la peinture moderne un langage particulier — un jargon totalement incompréhensible, il faut bien le dire, pour le malheureux amateur qui ne dispose que du Littré. Autrefois l'artiste peignait... « L'Embarquement pour Cythère »... ou un plat de pommes. Aujourd'hui, où l'on ne peut même plus nommer ce qu'il peint, les thèmes d'inspiration, le travail de l'imagination sont devenus plus mystérieux que jamais. Ne croyez-vous pas que c'est pour cela que de nombreux artistes ont le désir de donner des gages du sérieux de leur entreprise en échafaudant des théories philosophiques? Par exemple, on donne au « geste de peindre » une valeur en soi, on parle de « la façon dont le pinceau aborde la toile »... dans la gravure, … geste de pousser le burin serait dynamique, tourné vers l'avenir, alors que la pointe sèche regarderait vers le passé...?

— *En ce qui me concerne,* dit Vieira da Silva, en souriant avec beaucoup de grâce, *je préfère le burin simplement parce que c'est pour moi la façon la plus directe de grave… Je n'aime pas l'eau-forte: c'est l'acide qui trace la ligne, ce n'est pas moi... Mais les idées que vous dites font partie de l'atmosphère de l'époque. Il y a des choses comme cela qui sont dans l'air, des idées, des habitudes. Tenez, autrefois je faisais des croquis. Pe… à peu je me suis aperçue que c'était une gêne. Quand le croquis était réussi, le tablea… était moins bon que lui... J'ai renoncé aux croquis. Depuis, j'ai constaté que beauco… de peintres avaient fait comme moi. De même, le fait de peindre plusieurs tableaux à … fois. Je quitte une toile, j'en reprends une autre... eh bien, la plupart des peintres à not… époque travaillent comme cela... Autre chose: pendant un temps, les peintres sont sorti… de leurs ateliers. Les impressionnistes allaient travailler sur le motif. A notre époque les artistes, même figuratifs, sont rentrés dans leurs ateliers. Ils disent que le soleil, … vent, les badauds les gênent. Pourtant le soleil, le vent et les badauds ne gênaient pas … impressionnistes. C'est donc un prétexte, une manie...*

Je sens que mon peintre range le jargon philosophique parmi les manies peu dangereuses de notre époque. Les manies passent, l'art demeure. Je ne risque pas ici



l'assaut des [illegible] — bulldozers de la jeune peinture. Vieira da Silva démontre la peinture en peignant. Et elle peint comme on vit, c'est-à-dire sans trop savoir pourquoi, ni comment.

— [illegible] fois, en hiver, pour me réchauffer, j'ai peint une toile [illegible], toute rouge. En été, je ne pouvais plus la supporter. J'avais envie de toiles [illegible] fraîches. [illegible], le désir de peindre. Tenez, un jour je vais voir une exposition de [illegible].

Craie. *Gouache. 1958. 71 × 71 centimètres. Collection particulière.*

(Suite en page 75.)



Sauveurs de chefs-d'œuvre

PAR PIERRE MOISY

Wallraf et les frères Boisserée brûlaient de la passion romantique pour le Moyen-Age. C'est ce qui les amena à préserver de la destruction d'innombrables peintures primitives des écoles du Nord



▲

Thierry Bouts: L'Adoration des Mages. *Bois. 62,6×117,6 cm. Pinacothèque de Munich. Ce tableau, dont nous reproduisons en couleurs, page ci-contre, la partie centrale, était surnommé « la Perle du Brabant ». Il fut acheté en 1813 à Malines par Sulpice et Melchior Boisserée qui l'attribuaient à Jean van Eyck.*

« Cela arriva dans les premiers mois après notre retour, alors que nous nous promenions avec Schlegel sur le Nouveau Marché, la principale place de la ville. Nous avisâmes un brancard, chargé de toutes sortes d'objets, parmi lesquels un vieux tableau sur lequel des auréoles dorées de saints brillaient de loin. Le tableau, qui représentait un Portement de croix avec les saintes Femmes en pleurs et sainte Véronique, ne paraissait pas sans mérites. Je l'avais remarqué dès l'abord et je m'enquis du propriétaire. Il habitait dans le voisinage, ne savait que faire de ce grand tableau et fut bien aise de s'en débarrasser pour le prix qu'il demandait. Il nous restait à penser où loger cette œuvre; pour éviter d'attirer l'attention et les quolibets, nous prîmes la résolution d'introduire la poussiéreuse antiquité dans la maison paternelle par une porte de derrière. Lorsque nous y parvînmes, apparut à la porte, par une singu-



▲
Joos van Cleve: La Mort de Marie. *Bois. 132×154 cm. Pinacothèque de Munich. C'est par un échange avec Wallraf que les Boisserée acquirent ce tableau, attribué par eux à Scorel.*

lière coïncidence, notre grand-mère. Elle considéra le tableau un moment et dit au nouveau propriétaire, quelque peu confus: « Tu as acheté un tableau touchant; tu as bien fait ». Ce fut là la bénédiction inaugurale d'un avenir fécond. »

Cette scène se passait en 1804 et le héros de l'anecdote qu'il rapporte lui-même est Sulpice Boisserée. La collection qu'il avait ainsi commencée de manière fortuite devait acquérir une notoriété européenne et lui assurer une solide réputation, avant de former une des bases de la Pinacothèque de Munich.

Issu d'une famille de riches négociants originaires du pays de Liège, Sulpice Boisserée est né à Cologne en 1783; il était l'avant-dernier de onze enfants, le plus jeune, Melchior, devant naître en 1786. En 1800, Sulpice fait connaissance avec Jean-Baptiste Bertram, né en 1778. Les trois amis se grisent de la lecture des écrits enflammés des premiers laudateurs de l'art allemand: les *Effusions d'un moine amateur d'art* de Wackenroder, les *Voyages de Sternbald* et les *Fantaisies sur l'art* de Tieck, les œuvres esthétiques de Goethe et des frères Schlegel. Ils décident, sous cette influence, de faire une fugue à Paris où s'entassent les chefs-d'œuvre ramenés des quatre coins de l'Europe. Ce séjour devait être de courte durée; en fait, les trois amis y restèrent depuis septembre 1803 jusqu'à la fin d'avril 1804.

Ils firent sans doute bien des découvertes et bien des expériences à Paris; ils s'y procurèrent surtout l'amitié de Frédéric Schlegel. Celui-ci réunissait autour de lui quelques amis étudiants devant qui il faisait des leçons brillantes sur un peu tout, mais particulièrement sur l'art de l'ancienne Allemagne. Peu suspect d'affection pour notre pays, mais par-dessus tout en hostilité déclarée vis-à-vis du passé intellectuel de l'ancien régime français, il leur révéla un monde nouveau et passionnant: ensemble, ils visitèrent Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle et ensemble ils

A. Dürer: Saint Joseph et saint Joachim. *Bois. 96×54 cm. Revers du panneau de gauche du retable Wittenberg. La partie centrale du retable (Adoration des Mages) est au Musée des Offices; le volet de droite, « Flûtiste et Tambourinaire », est à Cologne* *(voir page 42).*



résolurent de regagner Cologne où, aux dires des jeunes gens, les monuments du moyen âge chrétien étaient encore plus nombreux et plus considérables qu'en France.

Mais la vieille Cologne, la paisible cité des rois-mages, était le lieu de bouleversements radicaux. Les troupes françaises y étaient entrées dès le 6 octobre 1794 et la ville est pour longtemps rattachée à la République, puis à l'Empire français. Les lois





révolutionnaires y sont donc appliquées et, spécialement, celles qui concernent la sécularisation des biens ecclésiastiques. Ce fut un bouleversement dans la vieille métropole religieuse: la destruction de nombreuses églises et la dispersion des œuvres possédées par les fondations et les couvents en sont la marque. Sulpice lui-même nous raconte qu'il a assisté à la démolition de plusieurs anciens sanctuaires: les églises des Augustins, des Chevaliers teutoniques, des Carmélites, des Dominicains, des Chevaliers de Malte, de Sainte-Catherine, de Notre-Dame-des-Dominicains, de Sainte-Gertrude. Et cette liste ne donne que ce que sa mémoire a retenu.

De ce désastre, quelques-uns entreprirent de sauver des épaves. Et c'est ainsi que se développa l'activité des collectionneurs. Ceux-ci ne cherchaient pas tant à se constituer des galeries précieuses, qu'à sauver des objets de la vénération populaire et des cercles intellectuels, aiguillonnés maintenant par les incitations romantiques; ils paraient au plus pressé, dans un esprit de patriotisme local et de piété envers le passé catholique.

▲
R. van der Weyden: Retable des Roi[s] Mages. *Panneaux extérieurs. Bois. 138×153 cm. Pinacothèque de Munich. Le[s] Boisserée achetèrent le tableau à Saint[e-]Colomba de Cologne en 1808. Ils [y] voyaient une œuvre de Van Eyck*

Maître de Moulins: Le Cardinal d[e] Bourbon. *Bois. 34×25,5 cm. Pinacothèque de Munich. Ce portrait fut vendu comme un Memling aux Boisserée qui le considéraient comme un Van Eyck*





Parmi eux brille au premier rang le nom de Wallraf. Né en 1748, ce fut un personnage singulier : prêtre, chanoine et professeur, il n'eut d'autre but que la défense et illustration de sa cité de naissance. C'est pourquoi, pour sauver ses richesses, il rassembla une collection exceptionnelle. S'étant fait nommer, par les autorités françaises, conservateur des antiquités, il fit le plus qu'il put et ce fut beaucoup. Lorsqu'il mourut, le 18 mars 1824, il laissa à sa ville natale, aux termes d'un inventaire du 29 novembre 1824, 1616 œuvres de peinture. Tout cela était entassé sans goût et sans critique sérieuse; Wallraf avait rassemblé plus qu'il n'avait choisi. Néanmoins, lorsque Eberhard de Groote eut aidé à classer la collection, lorsque J. H. Richartz eut procuré les moyens d'abriter dans un bâtiment décent les trésors de l'ancien chanoine, surveillés successivement par de Noel et Ramboux, ceux-ci formèrent une base importante pour l'actuel Musée Wallraf-Richartz de Cologne. Importante, ou plutôt capitale; car c'est au chanoine passionné que ce musée doit de posséder aujourd'hui des pièces insignes, comme la *Naissance du Christ* de Bosch et bien d'autres chefs-d'œuvre qu'il serait trop long de citer. Notons seulement que le Musée connu sous son souvenir éponyme compte aussi plus d'une œuvre qui, d'une manière ou d'une autre, est en relations avec ces fidèles Colonais que furent aussi les Boisserée; par exemple les fameux *Flûtiste et tambourinaire* de Dürer qui ne sont qu'une partie du retable de l'Epiphanie des Wittenberg, d'ailleurs démembré entre Munich (panneaux de St. Joseph et St. Joachim et de St. Siméon et St. Lazare), les Offices de Florence et l'Institut Städel de Francfort.

Mais Wallraf n'était pas le seul amateur qui s'efforçât de sauver les œuvres des anciens peintres du vandalisme moderne et de la dispersion. Firmenich-Richartz a donné toute une liste des collectionneurs qui s'efforcèrent de conjurer la catastrophe, comme le recteur Fochem qui posséda un tableau de l'église de Maria Lyskirchen, aujourd'hui arrivé à Cologne et dont Sulpice parle souvent; comme le négociant Jacques-Jean Lyversberg; comme Goerres à Coblence ou comme l'architecte Lassaulx; comme encore le baron de Hüpsch dont le « cabinet » fut même connu en France; ou, enfin, un peu plus tard, à Stuttgart, le juge Abel dont la collection a retenu l'attention de Boisserée. Emulation dont le résultat n'a pas toujours été heureux, car il est arrivé qu'une même œuvre se vît partagée entre plusieurs amateurs, comme le Dürer que nous venons de

A. Dürer : Flûtiste et Tambourinaire. *Bois. 94×51 cm. Panneau extérieur droit du retable Wittenberg (voir page 39). Cette peinture appartenait à Wallraf. Cologne, Wallraf - Richartz Museum.*

citer. Mais il y eut aussi bien des acquisitions et bien des échanges féconds d'une collection à l'autre, par exemple entre Wallraf et les Boisserée.

Nous avons vu que, dès 1804, emportés par le zèle patriotique et sous l'impulsion de Schlegel, les amis commencent une collection. Ils sont d'abord stupéfaits des



▲
Maître de la Vie de la Vierge: La Naissance de la Vierge. *Bois. 85×109 cm. Pinacothèque de Munich. Le tableau entra en 1812 dans la collection des Boisserée sous le nom de Gérard de Haarlem.*

richesses inconnues que réservent les églises à l'encan; c'est un monde nouveau et insoupçonné qui se révèle à leurs yeux; ils se consacrent à sa mise en valeur. Dans la formation de la collection, c'est en général Melchior qui se charge des marchés et des discussions d'affaires, Sulpice se réservant les découvertes et les voyages. Car ce serait une erreur de croire que les efforts des associés se limitèrent aux trésors de Cologne; sans doute, ils arrachèrent beaucoup de tableaux de cette ville aux griffes des brocanteurs et des particuliers qui s'enrichissaient à peu de frais, mais leurs regards dépassèrent assez vite les limites de leur ville. En 1808, par exemple, Sulpice fait un grand voyage par Strasbourg, Colmar, Fribourg, Bâle, Ratisbonne, Nuremberg, Augsbourg et Munich. Les tournées en Brabant, comme dit Sulpice, sont fécondes et bien des œuvres sont achetées à Bruxelles ou dans la région, chez ou par le fameux marchand Nieuwenhuys. En automne 1812, Melchior, par exemple, a fait un voyage systématique dans les pays flamands, qu'il renouvelle dans l'été de 1813. Activité intense qu'il faut d'autant plus souligner qu'elle se conjugue avec une attention passionnée et un travail soutenu en faveur d'une meilleure connaissance et d'un achèvement définitif de la cathédrale de Cologne, l'autre grand apostolat de Sulpice Boisserée.

La collection prend tournure et figure à part dès 1810 où les frères se sont installés à Heidelberg et ont entrepris de montrer leurs tableaux au public. C'est le moment à partir duquel ils se distinguent de la masse des autres amateurs d'art ancien: d'une part, ils conçoivent leur activité comme pédagogique, d'autre part, ils veulent retirer des sacrifices pécuniaires qu'ils ont faits un juste dédommagement.

Sulpice Boisserée n'a jamais écrit, et ses associés pas davantage, le grand ouvrage sur l'ancienne peinture allemande qu'on pouvait attendre de lui. Mais il y a certai-

nement pensé et sa correspondance contient de nombreux passages qui indiquent et l'étendue de son information et la solidité de sa réflexion. A force de fureter dans les vieilles églises et chez les marchands, les frères étaient devenus de vrais connaisseurs. Sans doute, nous ne souscririons pas aux vues que Sulpice exprimait sur l'histoire

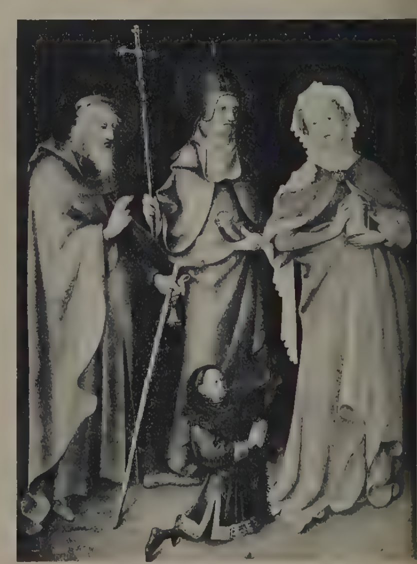
Maître de Saint Barthélemy: Saint Ba thélemy, sainte Agnès et sainte Cécil *Acquis en 1809, ce tableau était attrib par les Boisserée à Lucas de Leyd*
▼

de la peinture du nord dans une lettre à Frédéric Schlegel, du 13 février 1811; sans doute également, la critique moderne a contesté et révoqué nombre des attributions que les associés avaient cru pouvoir donner à leurs tableaux; mais il n'en demeure pas moins qu'ils ont travaillé avec conscience. Et avec un véritable enthousiasme.

C'est qu'en effet ils étaient guidés dans leur quête par un sentiment dont il ne faut pas méconnaître la force: ils ont entrepris leur collection, non seulement pour sauver des reliques du passé allemand et colonais, mais aussi pour en exalter la valeur et en promouvoir la connaissance. Dans cette œuvre, ils sont allés souvent trop loin, donnant à l'école de Cologne une importance exagérée dans l'évolution de la peinture allemande et aussi annexant à celle-ci toute la peinture néerlandaise de la même époque. Un contemporain, Raczynski, a très bien caractérisé les mérites exacts des associés et témoigné de leur état d'esprit: « C'est grâce aux recherches et aux soins de MM. Sulpice et Melchior Boisserée, et de M. Jean Bertram, c'est grâce aux travaux qui ont précédé la formation de leur galerie et à la galerie elle-même, que le public est enfin parvenu à savoir que l'Allemagne a possédé une école de peinture fort distinguée dès le XIVe siècle. On a appris que Van Eyck avait été le créateur d'une école purement allemande.»

Rio a parlé du « zèle souvent intempestif » de Sulpice Boisserée dans son action de prosélytisme; mais en tout cas le zèle était réel et efficace. C'est ainsi qu'avec ses associés, spécialement son frère Melchior, il organisa à partir de 1820 la publication des tableaux de la galerie par la voie de la lithographie. Les trois hommes fournirent même au lithographe Strixner les sommes nécessaires à un stage qu'ils lui firent faire en 1823-1824 chez un artiste français, Constans, pour lui permettre de perfection-

Stefan Lochner : St Antoine ermite, le Pape St Corneille et Ste Madeleine. *Bois. 120 × 80 cm. Pinacothèque de Munich.*
▼





Van der Weyden : Saint Luc peignant la Vierge. *Bois. 138×110 cm. Munich. Les Boisserée attribuaient à Van Eyck cette peinture achetée à Bruxelles en 1814.*

ner sa technique. Le résultat de ces efforts, ce fut un gros ouvrage in-folio en deux tomes, publié par livraisons à partir de 1821, qui put présenter aux amateurs 110 planches de grand format.

Mais aussi les frères prirent grand soin d'attirer dans leur galerie toutes les notabilités contemporaines, allemandes ou étrangères. Nous avons résumé ailleurs les efforts tenaces et habiles déployés par Sulpice pour intéresser Goethe à leur œuvre,



▲
Albrecht Altdorfer: *Saint Georges dans la forêt. 1510. Parchemin sur bois. 28,2×22,5 cm. Pinacothèque de Munich. Le tableau a été acquis en 1816 par les Boisserée qui cessèrent leurs achats en 1817.*

et à sa réussite. Mais il est bien vrai qu'aucun voyageur de marque ne passait à Heidelberg, ni ne passa plus tard à Stuttgart, sans faire son pèlerinage au sanctuaire de l'ancienne peinture allemande. Celle-ci était savamment mise en valeur et Raczynski nous a décrit de manière amusante ces petites roueries: « Ces messieurs avaient eu le talent de découvrir et de choisir ces tableaux; ils avaient aussi celui de les faire valoir. Tous ceux qui, comme moi, ont visité cette collection, se rappelleront sans doute l'impatience qu'ils ont éprouvée de voir s'ouvrir les portes de la grande caisse noire qui contenait le tableau, puis le rideau s'écarter, et enfin le voile de gaze disparaître. Dans l'intervalle, on vous racontait avec une aimable condescendance différentes particularités se rapportant à chacun de ces tableaux. Vous appreniez leur histoire, l'effet qu'ils avaient produit sur tel ou tel connaisseur, sur tel personnage illustre, et le récit même des impressions et des jugements naïfs des hommes du commun n'était pas négligé ». Car tout cela servait, comme l'avait écrit Melchior à leur frère Bernard, leurs vues et leurs plans d'avenir. En vérité, toute l'Europe germanique a défilé dans la même admiration devant les tableaux de la collection. Là encore cédons la parole à Raczynski qui ne fait qu'exprimer la vérité: « Le zèle éclairé qu'ils ont déployé, les succès dont leurs travaux ont été couronnés, la beauté de la collection qu'ils sont parvenus à former, ont donné alors à tout le monde, en Allemagne,

l'envie d'explorer les galetas et les sombres corridors des couvents... Les découvertes, les travaux et la collection de MM. Boisserée occuperont toujours une place distinguée dans l'histoire des arts en Allemagne... Jamais collection n'a excité, plus que celle des frères Boisserée, l'intérêt du public, des savants et des artistes. Goethe, Canova, Thorwaldsen, Schlegel en ont surtout dignement apprécié la beauté et l'importance.»

Mais l'autre but des Boisserée et de Bertram était de céder à bon prix leur collection: ils voulaient trouver dans cette opération un secours pour leurs vieux ans, une ville où leurs chefs-d'œuvre seraient congrûment honorés et un dédommagement aux dépenses faites pour leur apostolat. A cette issue, ils ont pensé très tôt et avec continuité. Le 22 janvier 1814, Sulpice avait franchement exposé ces projets à Goethe, lui disant qu'avec ses associés, il cherchait un mécène, «riche ami ou prince qui nous donne le soutien, dont, après tant de sacrifices, nous avons enfin besoin pour nous assurer, à nous et aux amateurs d'art, la jouissance libre et tranquille de notre collection et la continuation de nos entreprises et de nos voyages». Plus tard, le 14 avril 1824, durant un de ses séjours à Paris et dans un soir d'expansion, Sulpice, écrivant à son frère, fut plus explicite encore et sa lettre nous fait comprendre la noblesse d'un dessein, qui n'est pas mercantile, mais d'un homme juste et raisonnable.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir que les associés ont, très tôt, essayé de vendre leur collection. Il n'est point nécessaire de suivre le détail de leurs tractations qui, d'ailleurs, nous échappe plusieurs fois: nous avons indiqué ailleurs, à la suite de Firmenich-Richartz, que des négociations furent engagées avec la Prusse, avec la ville libre de Francfort, avec Vienne, avec le Wurtemberg enfin, qui accueillit en 1819 la collection et qui l'hébergea pour plusieurs années à Stuttgart où les associés se prirent à résider. Enfin, par un contrat du 12 février 1827, la collection fut vendue au roi de Bavière, Louis Ier, qui faisait tant d'efforts pour donner à Munich le caractère d'une ville d'art. Elle arriva en Bavière en 1828, où elle fut exposée au château de Schleissheim. En 1836, elle parvint à la Pinacothèque de Munich, à l'exception de quelques pièces qui furent envoyées au Germanisches Museum de Nuremberg — dont le tableau de 1804 — ou dans d'autres galeries annexes.

L'acquisition était d'importance; comme les associés semblent avoir cessé leurs acquisitions dès 1817, ce que Louis de Bavière acheta et transmit à la Pinacothèque ne devait pas être très différent de ce que les visiteurs de Heidelberg et de Stuttgart avaient admiré à partir de cette date. Il y avait dans le catalogue joint à l'acte de vente 215 numéros; ce qui n'est pas tout à fait exact, trois œuvres supplémentaires ayant échu à la Bavière, mais 21 autres n'ayant pas été incluses dans la vente. Cette liste comporte quatre sections:

La première, de 39 numéros, s'appelait «Ecole byzantine du Bas-Rhin» et groupait des œuvres classées depuis la fin du XIIIe siècle jusqu'au début du XVe siècle, d'après l'estimation des associés: on y relève le *Voile de Véronique*, provenant de Saint-Séverin de Cologne (no 11 866 de la numérotation actuelle), les parties principales de l'*autel de Heisterbach*, du maître du même nom, ainsi que son retable de la *Crucifixion*, des œuvres de Stefan Lochner et de son groupe.

La deuxième section s'intitulait « Jean van Eyck et son école depuis les débuts jusqu'à la fin du XVe siècle » et comptait 73 numéros. C'était vraiment la perle et le centre de la collection, d'autant plus que les associés attribuaient au presque fabuleux Jean van Eyck quantité d'œuvres que la critique moderne a données à ses successeurs, d'ailleurs tout aussi prestigieux: comme le *Retable des Trois Rois* de Van der Weyden ou *Saint Luc peignant la Vierge*, du même, comme l'*Adoration des Rois* que nous croyons aujourd'hui de Thierry Bouts et qui fut si admirée qu'on l'appela « la Perle du Brabant », ou encore comme le portrait du *Cardinal de Bourbon*, qu'on revendique aujourd'hui pour le Maître de Moulins. En compensation, *Les sept joies de Marie* ne sont pas de Gérard de Haarlem, mais de Memling. Ne parlons pas des attributions à l'orfèvre Israël von Meckenem qui sont maintenant faites au crédit du Maître de la *Vie de Marie*, mais disons seulement que l'optimisme des désignations était peut-être faux, mais non injuste, car il y avait là un lot de peintures qui témoignaient du goût et du flair des associés et qui fait aujourd'hui la gloire de la Pinacothèque.

Dans la troisième section consacrée aux « Maîtres du XVIe siècle et leurs élèves jusqu'à la Renaissance à la fin de ce siècle », on dénombre 79 numéros consacrés au Maître de Saint-Barthélemy, à Bernard van Orley, à Jean Gossaert, à Joos van Cleve, à Barthel Bruyn et à bien d'autres.

La quatrième section, « Ecole de Haute-Allemagne », qui ne fait que 27 numéros, présente des œuvres de Bernard Strigel, de Dürer et de son atelier, de Cranach l'ancien et d'Altdorfer (*Saint Georges dans la forêt*).

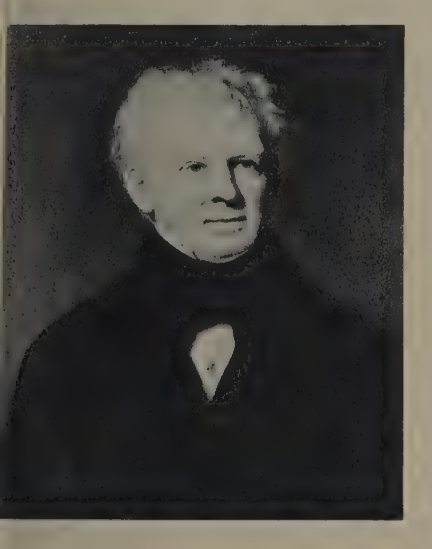
Il est facile de s'en rendre compte par cette courte énumération, les associés étaient gens de grand goût et, s'ils ont pu se flatter parfois dans leurs attributions, c'est tout de même un ensemble royal qu'ils ont cédé à la Bavière.

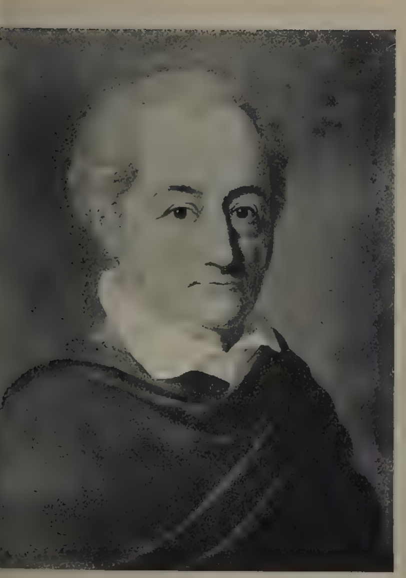
Ainsi la collection Boisserée, qui a joui d'une célébrité européenne, est venue se joindre aux trésors de la Pinacothèque de Munich dont elle constitue une des richesses fondamentales. Née d'une préoccupation patriotique très noble, soutenue dans son développement par une pensée très légitime de spéculation financière, elle témoigne encore une fois du rôle des individualités; car enfin si Schlegel n'avait pas excité Sulpice et Melchior Boisserée et leur ami Bertram à se consacrer aux prestiges du

n bas de la page

oseph Bernhardt: Sulpice Boisserée en 843. *Cologne, Wallraf-Richartz Museum.*

.J. Raabe: Portrait de Gœthe. *Cologne, Vallraf-Richartz Museum. C'est celui que écrivain préférait. Il a été légué au Musée e Cologne par Mathilde Boisserée, la euve de Sulpice, auquel il appartenait.*





(Suite en page 75.)

TROIS JEUNES SCULPTEURS

PAR LUCE HOCTIN



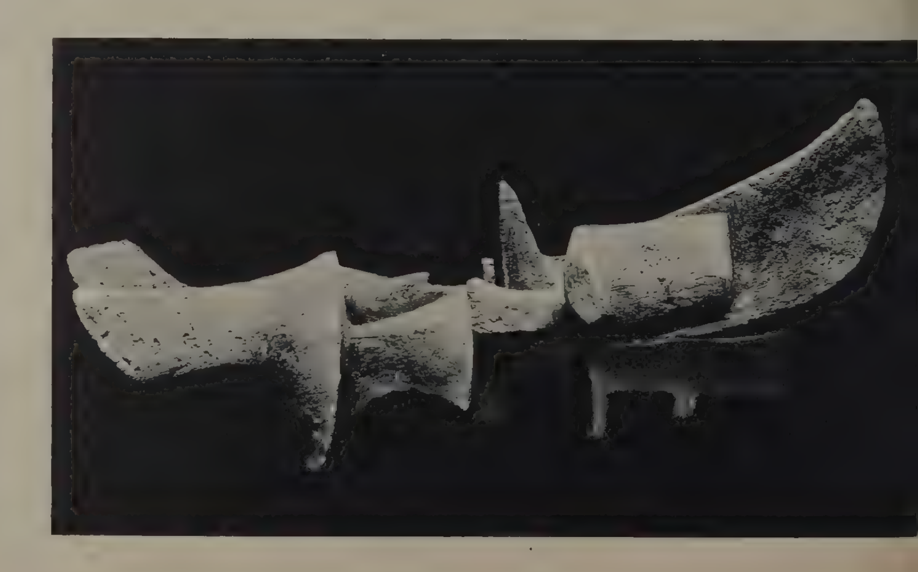
PENALBA

◀ Penalba devant son atelier à Montrouge.

Telle une voyageuse sans bagages, Alicia Penalba, le 30 novembre 1948, débarque en France. Abandonnant l'Argentine, où elle est née, Buenos Aires, où elle a passé les années de sa première jeunesse, elle réalise ainsi le rêve longuement poursuivi pour quoi elle s'est imposée une discipline impitoyable, auquel elle a férocement consacré toutes ses énergies: être sculpteur et vivre à Paris. Elle oublie tout ce qu'elle a fait et connu jusqu'ici dans sa vie, son travail et son art (car elle dessine et peint depuis son enfance, elle modèle et sculpte à l'insu de tous depuis deux ou trois ans) et commence une nouvelle vie. Elle se sent accomplir une seconde naissance.

Un an plus tard, à la fin de 1949, elle s'installe dans un inconfortable atelier de Montrouge, celui qui est encore aujourd'hui son lieu de travail (pour lequel je la soupçonne de nourrir une secrète et bien explicable tendresse) et qui peu à peu s'envahit d'une étrange et fascinante prolifération de formes élancées, évoquant irrésistiblement une forêt magique, mêlée de totems, d'insectes géants, et de végétation de cavernes ... Forêt: terme de comparaison immédiat, mais en réalité trop simple, ou trop ambigu. Car il s'agit de sculptures, d'une force et d'une autorité toujours grandissantes.

Sans doute les dieux étaient-ils pour cette jeune femme brune et pétulante, pleine de décision et de dynamisme, et



ui s'aidait elle-même avec une énergie rouche, à travers les multiples difultés dont sont inévitablement semés s débuts parisiens d'un jeune artiste, enu de très loin et totalement inconnu. s lui ménagèrent en tout cas, de la façon plus imprévisible, quelques-unes de es rencontres qui paraissent d'heureux résage. Ainsi, en particulier, celle de latisse, tout à fait fortuite, à Nice, en vril 1949, et dont le souvenir l'émereille encore aujourd'hui. « Ce fut extradinaire. Il nous a reçues avec curiosité t un grand silence... Il ne faisait que egarder... » Le lendemain, rappelée par éléphone au chevet de Matisse, qui ne uittait plus son lit et travaillait avec a méticulosité traditionnelle, environné e tout un dispositif très fonctionnel e tiroirs, de crayons, Alicia Penalba osait pour une série de quinze dessins. 'un de ces dessins — fixant du trait ûr et précis que l'on connaît la forme in peu triangulaire de son visage de hat aux pommettes hautes, à l'œil blique — restera désormais fixé comme in symbole de chance aux murs de 'atelier de Montrouge.

La première année de Paris est toute occupée à dessiner, à peindre, à voir, à visiter les expositions et les musées: Les artistes aussi. Parmi eux, Brancusi, à qui Alicia rend visite dès 1949 — car il est de ceux qu'elle admire le plus, à la fois pour son œuvre et pour sa manière de vivre, son atelier, l'ambiance qu'il a créée, sa personnalité. Pendant des années, elle continue à l'aller voir de temps à autre, lui amène certains de ses compatriotes, l'écoute et lui parle, sans jamais lui dire qu'elle est elle-même sculpteur.

Car c'est à la sculpture qu'elle se consacre complètement maintenant. Déjà au temps de ses études de peinture et de sa participation à la vie artistique de Buenos Aires (aux expositions, au Salon National, etc...) elle y pensait. On lui disait qu'elle avait une vision et un dessin de sculpteur, mais la sculpture lui paraissait un art difficile, et qui exige de bons maîtres. Elle n'avait jusqu'alors travaillé (et surtout le modelage) que seule. Elle entre donc très rapidement à la Grande Chaumière dans l'atelier de Zadkine, elle y travaille tous les jours pendant près de deux ans, avec la plus extrême liberté. Zadkine passe à l'atelier une fois par semaine. Alicia Penalba

Alicia Penalba: « Gisant ». 1959. 90 centimètres. Collection Galerie Claude Bernard.

Une vue de l'atelier de Penalba en 1957. ►



trouve, en dehors d'un enseignement des plus précieux, une ambiance de travail fécond qui convient à son acharnement. De plus elle a compris très tôt, outre la nécessité de se situer elle-même dans le climat qu'elle juge le plus propice aux recherches de l'art actuel, à savoir Paris, celle de conformer elle-même sa vie aux hautes exigences de cet art, sans préjugés, avec une indépendance d'esprit totale: condition sine qua non de l'accomplissement d'une œuvre, en regard de laquelle les difficultés économiques, si graves paraissent-elles, ne sont que secondaires.

Le premier *Totem* date de 1952. C'est la première sculpture « abstraite » d'Alicia Penalba. Elle se considère à partir de cette époque comme un sculpteur indépendant. Zadkine à diverses reprises l'a reconnue comme telle. Elle s'isole donc, travaille seule, et pendant longtemps ne montre rien.

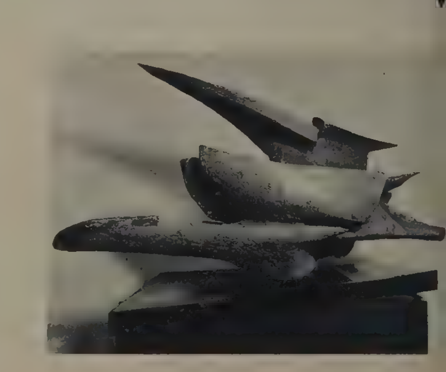
Tout d'abord, elle utilise à peu près tous les matériaux: le marbre, la pierre, le plâtre, l'argile..., tant par curiosité ou par souci d'expérimentation que par honnêteté professionnelle ... mais au fur et à mesure que se définissent dans sa sculpture des formes plus aériennes, aux éléments plus subtils et plus serrés, s'impose la nécessité d'employer surtout le ciment qui permet le soutien d'une armature métallique, pour les formes les pl hautes; parfois le plâtre, qui reste faci ment frais, mais surtout l'argile, son m tériau de prédilection, à cause de sa m léabilité et de sa souplesse: « Quand modèle, on fait ce qu'on veut », dit-ell

Car Penalba considère la sculptu comme la réalisation d'une idée ou d'u vision imaginative. Ni soumission à matière, ni copie de la nature. Si certain références à des formes existantes — cell des forêts ou des paysages de cavernes y sont possibles, c'est par analogie, no par mimétisme. Le contenu de son œuvr est symbolique. Mais il est sûr que malgr la rupture accomplie en 1948 d'avec tou ce qui faisait sa vie jusqu'alors, ell garde au plus profond d'elle-même l'im pression inoubliable qu'avaient exercé sur sa sensibilité enfantine, à l'âge où s découvre comme par jeu la réalité plas tique, les vastes et admirables paysage de la Patagonie où elle a passé ses pre mières années. Imprégnation imaginativ et émotive qui doit influencer toujour sa vision de sculpteur et déterminer l choix et l'invention de ses formes.

Amoureuse des formes, amoureuse d *la* forme, Penalba cherche à la pousser à la fois à son maximum de pureté et de complexité. Sa sculpture n'est pas simple volumes étirés et alternés, longues crêtes qui se couvrent et se recouvrent, profonds et étroits sillons, espaces intermédiaires, interstices, ailes qui se chevauchent, s'intercalent ou s'enveloppent avec le goût et la science du modelé; elle est néanmoins pure et se situe aux antipodes du baroquisme. De plus elle est monumentale, quelles que soient ses dimensions. Le fait est à noter car il est relative-

Ci-dessus, à gauche
Alicia Penalba: « Passion de la jungle ». Ciment direct. 1953.

Alicia Penalba: « Faune des Mers ». Haut.: 44 cm. 1959. Coll. Galerie Claude Bernard.



cia Penalba: « Liturgie végétale ». 1958.
cm. Coll. Fine Arts Gallery, New York.

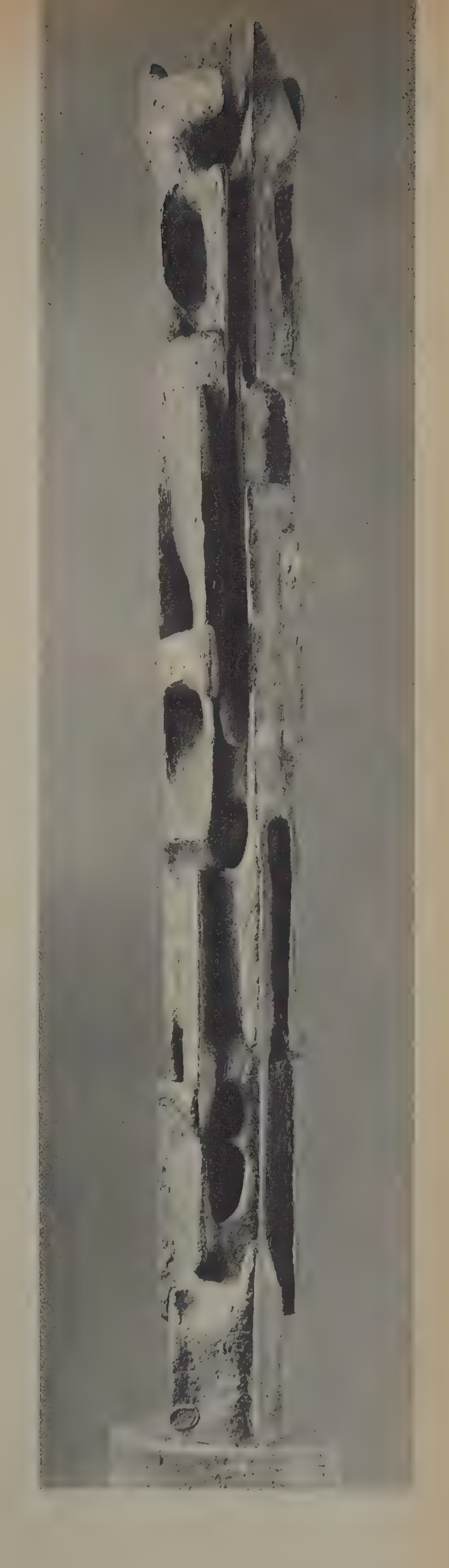
ment rare. Penalba ne façonne jamais de bibelots. Elle ne confond pas maquettes et sculptures. Même quand elle sculpte une forme dont la hauteur n'excède pas vingt-cinq centimètres, tous les problèmes d'espace et de rapports, de volumes et de creux y sont recherchés avec la plus grande précision, et résolus.

Assez longtemps, son œuvre s'est développée avec une prédilection pour l'espace en hauteur: ainsi la série des *Totems*, dont le *Totem d'amour, 1955*, et que l'on devrait plus justement appeler *sculptures en formes de totems... Le voyageur des nuits, L'ombre habitée* dont la partie supérieure projette dans l'espace deux ailes inégales, décentrées mais situées l'une par rapport à l'autre dans un juste équilibre. Pourtant, à cette recherche poussée et caractéristique de la sculpture à prédominante verticale s'ajoutent ou succèdent maintenant des complexes de volumes aux lignes de structure résolument orientées selon toutes les directions: ainsi *L'Etincelle, L'Ancêtre Papillon*, déjà anciennes, ou de grandes réalisations comme la fontaine conçue et exécutée pour l'immeuble de l'E.D.F. à Paris. Cette fontaine donnait à résoudre un problème supplémentaire, dont elle s'est enrichie: celui que pose la présence de l'eau. Penalba y a utilisé pour la première fois un matériau synthétique comme elle le fait encore actuellement pour de grands panneaux composés de formes ultra-légères, fixées à des parois de verre, prévus pour Saint-Gobain.

Ainsi, en moins de dix ans, elle s'est affirmée avec une œuvre de précision, de continuité et d'imagination. On pourrait dire cette œuvre surréaliste, mais au sens le plus large du terme, celui où s'opèrent la transposition ou la transfiguration des formes. Elle est surtout érotique. Toute l'inspiration de Penalba prend vie dans un érotisme élémentaire ou fondamental, poétique et mystique, quasiment érigé en religion à la manière de celui des sculpteurs de l'Inde. Un symbolisme sexuel avant tout féminin s'y projette dans la forme, d'où sa certitude, sa violence et son magnétisme.

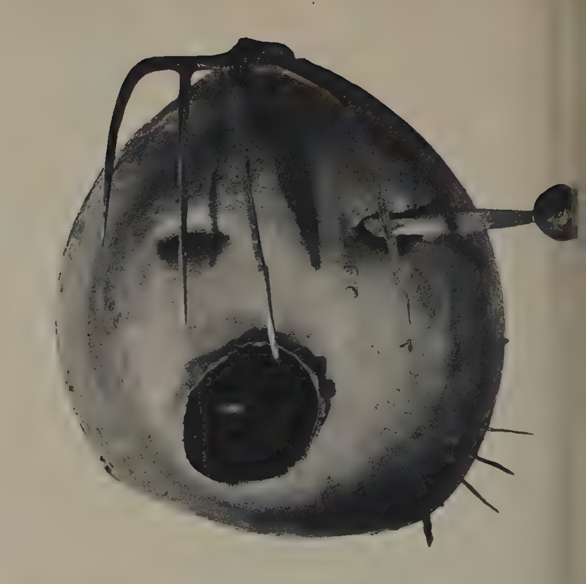
Si vous voulez en savoir davantage

Les sculptures de Penalba seront exposées à Paris, Galerie Claude Bernard, le 30 avril. Une plaquette préfacée par Michel Seuphor sera publiée à cette occasion. La Fine Arts Gallery, de New York, montrera les œuvres de Penalba en octobre.



▲
Alicia Penalba: « Liturgie végétale. 1955. 67 cm. Collection Galerie Claude Bernard.

MULLER



Phénomènes de notre époque, et peut-être sans précédent dans les annales de la sculpture occidentale, la sculpture sur fer, d'une part, d'autre part l'utilisation systématique d'un matériau préformé et métamorphosé, donnent naissance toutes deux à des œuvres qu l'on voit se développer avec un inéga bonheur. Certaines d'entre elles sor d'ores et déjà remarquables. Ainsi, celle de Robert Muller.

Ces deux phénomènes, à vrai dire, n sortent pas plus du néant qu'aucun des autres choses du monde. Le premier la sculpture sur fer, s'enracine dans d très anciennes traditions de ferronnerie artisanales et populaires, communes divers peuples; d'une façon plus immédiate, elle vient de la ferronnerie catala ne par l'intermédiaire de Gargallo, de Picasso et de Gonzalez (les premières œuvres en métal datent de 1911, celles de Picasso seulement de 1928; l'influence de Gonzalez, néanmoins, est la plus déterminante dans toute cette histoire).

Quant à cette tendance curieuse des artistes de notre temps à récupérer au profit de l'invention plastique les ustensiles et les matières usagées (parfois même de rebut), s'agissant de la sculpture, on en peut peut-être trouver la justification dans la crise grave subie par cette dernière au cours du premier demi-siècle. Par suite de la désaffection des collectionneurs, de l'indifférence des pouvoirs publics, du refus des architectes... de lourds handicaps d'ordre économique pèsent sur les sculpteurs

◄ **Le sculpteur au travail dans son atelier**

obert Muller: « Le Monstre ». 1952. Coll. Bernard Dufour.

obert Muller: «Saba». Acier poli. L. 77 cm. 1959. Collection Elie de Rothschild.

les incitant, pour faire œuvre durable, à s'annexer un matériau abandonné, mais résistant, au lieu de travailler seulement le plâtre trop périssable. En outre, pour des raisons beaucoup plus profondes, ils manifestent un goût très vif pour les objets en voie de détérioration, dont ils opèrent, tout en les sauvant de l'anéantissement, la transformation et la transfiguration.

Débris de tuyaux, boulons, chaînes de bicyclette, roues et spirales, formes étranges, provocantes et diverses, ferrailles en tous genres, entassés par le hasard sur les chantiers de récupération, aux bords de la Seine (Quai de Passy, Quai de Bercy), mais menacés eux-mêmes d'expulsion: ce sont des paradis pour un sculpteur comme Muller, qui fouille les tas amoncelés d'un œil aigu, repérant, dépistant la forme belle à utiliser ou à malmener. Car sa sculpture, une fois achevée, n'aura rien d'une tautologie. Ce sera une forme toute nouvelle, toute inventée. Et ces éléments préexistants lui sont exactement ce que sont au poème les mots du dictionnaire.

Robert Muller n'a pas toujours travaillé le fer. Il a commencé comme tant d'autres apprentis-sculpteurs, par les formes de plâtre, dans l'atelier de Baenninger et de Germaine Richier, à Zurich, sa ville natale. Venu travailler avec eux le lendemain même du dernier jour de cours de l'école où il avait fait trois ans d'études pour obéir aux impératifs familiaux qui le destinaient à de toutes autres voies que celles de l'art, il était particulièrement séduit par la force expressive de la sculpture de Germaine Richier; et il est probable que cela n'est pas sans incidence sur son expressionnisme d'aujourd'hui. Il travaille avec eux jusqu'en 1944. Il est alors âgé de vingt-quatre ans.





▲
Robert Muller: « Bronze dodu ». Bronze. H. 37 cm. 1957. Coll. Myriam Prévot, Paris.

A dater de là, quelques voyages. Puis un séjour de trois ans (1947-1950) à Gênes, grande cité largement ouverte sur la mer, où les gens épris d'art sont peu nombreux, mais passionnés, et dont l'ambiance est extrêmement vivante. J'ai vu, sinon les originaux, du moins quelques photographies des œuvres de Robert Muller à cette époque: ce sont de grandes figures (personnages fortement architecturés) et aussi des reliefs où se mêlaient au plâtre (sans doute) des éléments hétérogènes. Car c'est à Gênes, au cours de ses promenades le long de la mer, sur les plages, que Robert Muller découvrit toutes les ressources plastiques des éléments préformés et donnés; bois flottés, coquillages, cailloux et galets, et peut-être leurs possibilités d'utilisation dans la sculpture. Mais, à Paris où il se fixe à partir de 1950, il devient sculpteur de fer.

Dès 1953, il expose au Salon de Mai. En 1954, la galerie Craven présente sa première exposition personnelle. On y voit des œuvres dont la parenté avec celles de Gonzalez est encore très affirmée, mais qui sont en même temps d'une invention et d'une acuité qui surprennent. Le fer soudé, forgé, étiré dans l'espace et noué sur lui-même, compose des formes zoomorphiques — sorte de faune ou de ménage imprévisible et difficilement identifiab à laquelle se mêlent des instruments torture, ou des objets animés. Ces fo mes signifient quelque chose. Elles so chargées d'intention, c'est bien évider et d'une intention qui n'est pas l'eff du hasard. De plus, ce sont des scul tures solides qui sont habilement pla tées au sol et puissamment construite

Depuis lors, on ne voit plus guère sa œuvre que dans de grandes manifest tions internationales comme la Bienna de Venise en 1956, celle de São Pao en 1957, et l'exposition Documenta à Cassel, l'été dernier. A moins qu'o ne puisse lui rendre visite dans l'ateli qu'il occupe à côté de celui où travaillai il y a quelques mois encore, Germair Richier, dans une traverse de l'avenu de Chatillon, que le printemps emplit d verdure et l'été de fraîcheur...: à droite c'est le grand atelier austère que Rober Muller habite avec sa femme et son fils Quelques pas plus loin, à gauche, c'es l'envahissement du fer et des forme jusque dans le minuscule jardin, à tra vers lequel on se fraie difficilement u passage jusqu'à la porte de l'atelier d travail; celui où l'on ne voit que le fer

Robert Muller : « Carcasse ». L. : 36 cm 1952. Collection particulière.



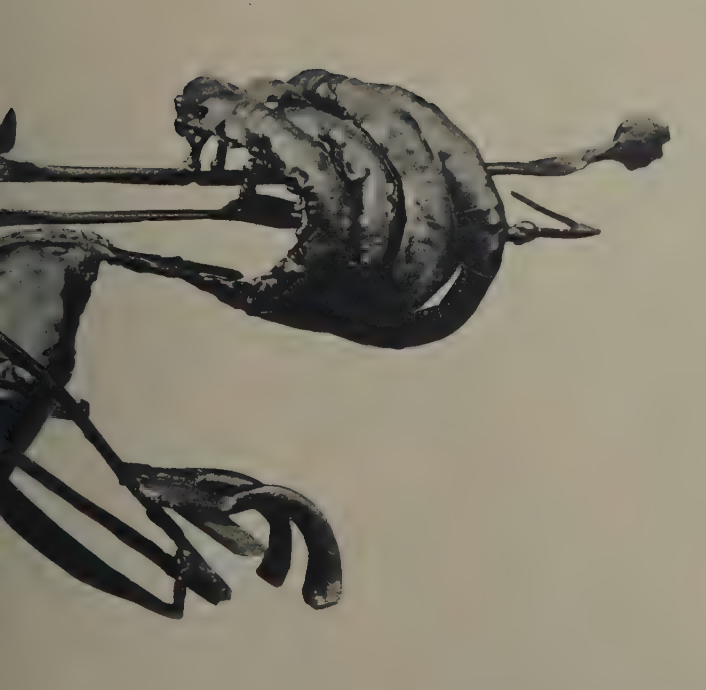
sculptures, parmi elles une curieuse
our » qui rappelle le temps où les
lptures de Muller bougeaient, où elles
oféraient des sons!), le chalumeau,
tout un arsenal fabuleux et inquié-
nt.

Après cinq ans, voici qu'on revoit
Paris une nouvelle exposition, à la
lerie de France. L'ensemble des sculp-
res de Muller procure une impres-
n extrêmement violente et inhabi-
elle d'agressivité: non pas tant à cause
s allusions que l'on peut éventuelle-
ent lui prêter, sans doute à tort, à tout
appareillage de guerre (des allusions
écises comme le *Canonnier* sont rares),
ais plutôt, me semble-t-il, parce que
tte sculpture est le résultat d'une
tte cruelle entre le sculpteur et la
atière. Robert Muller aime avant tout
métal (le fer ou l'acier), parce qu'il est
lide: mais aussi parce qu'il est malléa-
e à qui sait le manier: Muller brûle,
coupe, déchire, tire, arrondit, épointe.
t la forme préexistante — puisque
esque toute cette sculpture part de
lles formes, très déterminées — en est
ute transformée. D'où ces personnages
chirés, ces êtres menaçants qui trans-
rcent l'air. Mais tandis que les sculptures plus anciennes se découpaient dans l'espace, que le fer composait avec lui comme avec un élément constitutif pour former l'ensemble ou *le tout* de l'ouvrage (composait, tout en le transperçant ou en le déchirant), les sculptures les plus récentes sont plus massives. Elles traquent et emprisonnent l'espace, referment sur lui l'emboîtement de formes de métal arrondies, qui se resserrent et s'articulent exactement. Leur agressivité paraît légèrement assoupie, mais n'a pas disparu; « Saba » est comme un couple d'acier qui s'étreint avec une terrible férocité; une férocité tout intériorisée, mais d'autant plus communicable.

Rares sont les formes qui échappent à cette caractéristique. Ce sont les exceptions de cet univers: elles ne le contredisent nullement.

Si vous voulez en savoir davantage

La Galerie de France vient de présenter les sculptures de Muller. Une étude de René de Solier préfaçait le catalogue de cette exposition.




Robert Muller: «Rübezahl». Fer assemblé. ▶
H.: 213 cm. 1958. Collection J.N. Streep.



HABER

◄ **Haber: Composition 6 pierres. Granit de Suède. 1959-1960. H.: 1,20 m. L.: 1 m.**

Depuis environ dix ans, dans son atelier de la rue Vercingétorix, le sculpteur Shamaï Haber travaille la pierre. La pierre nue, ancestrale; la pierre lourde et noble; celle qui a servi à l'accomplissement des grandes œuvres de l'histoire: les Lions de Délos ou Notre-Dame de Paris. Granit ou marbre, granit noir ou gris, granit de Norvège ou granit de Bretagne... Massif et difficile à manier, mais vivant de sa vie propre et qu'il faut respecter. Depuis environ dix ans, Shamaï Haber transporte la lourde pierre dans son atelier, et patiemment, lentement, d'objet admirable qu'elle était, en fait des sculptures.

A qui me demanderait de qualifier d'un mot ces sculptures, je répondrais sans hésiter qu'elles sont bibliques. Mais j'ajouterais aussitôt qu'elles sont en même temps absolument modernes. Le paradoxe n'est qu'apparent. Entre ces deux termes que l'on croirait contradictoires tiennent toute la richesse et la particularité de l'œuvre de Haber.

Ce n'est absolument pas, au reste, parce qu'il est Israélien que cette qualification m'est venue à l'esprit. Ou à mon insu, en vertu de la loi d'harmonie profonde qui unit un artiste à son œuvre et qui détermine celle-ci: logique interne et cri de nature. Je me rappelle seulement l'impression que j'ai ressentie en voyant pour la première fois ces sculptures dans des expositions d'ensemble. C'était, si j'ai bonne mémoire, le *Moïse recevant les tables de la loi* dont j'ignorais d'ailleurs alors le titre, puis surtout la *Composition à trois éléments* du Salon de la Jeune Sculpture en 1955: trois blocs de pierre d'inégale grandeur, l'un très bas, les deux autres presque à hauteur d'homme, qui me sont brusquement apparus au hasard des allées du Musée Rodin. Cette trilogie impérieuse et naïve y surgissait du sol comme l'auraient pu faire les premières créatures du monde, parmi les bruits d'oiseaux, dans la beauté des jours de juin, et l'odeur des tilleuls en fleurs: beauté, odeurs et bruits eux-mêmes aussi vieux que la terre. A ce moment-là, je ne connaissais pas Haber. Je ne l'avais jamais vu. Je ne savais pas qui il était. Mais ces sculptures pourtant me rappelaient quelque chose des pages de la Genèse et des mots des Livres Saints: « Tu ne feras pas d'image taillée ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre et qui sont dans les eaux plus bas que la terre ». Elles m'évoquaient surtout la lente et sage contemplation des vieux âges et leur pouvoir de méditation, et ces vastes paysages que l'on voit aux pays d'Orient.

Ces paysages lui furent familiers. Bien qu'il soit né à Lodz en Pologne il y a près de quarante ans (trente-huit exactement) Shamaï Haber a fort peu vécu dans son pays natal. Dès sa troisième année, ses parents l'ont emmené en Israël, où s'est déroulé entre les collines de Galilée et Tel Aviv le plus clair de ses années d'enfance et de jeunesse. Sa famille était fort douée pour les arts: deux de ses oncles étaient peintres.

Quant à Shamaï, tôt voué à la sculpture, il a laissé dans le pays de sa première jeunesse un certain nombre de bustes de très jeunes femmes (terr[es] cuites, plâtres, argiles) habilement m[o]delés et sensibles, grands fronts dénud[és,] douce architecture des visages où l'[on] discerne déjà la hauteur silencieuse q[ui] va caractériser son œuvre.

Maintenant, il n'y a pour ainsi di[re] plus de bustes dans l'atelier, hors cel[ui] de « Sérita », sa femme, expressif et pr[é]cis, solidement structuré et qui prouv[e] qu'après tout, Haber au temps de s[a] « figuration » savait déjà sculpter; [e]aussi une figure intermédiaire, le derni[er] des visages et la première des pierres où l'arête de profil est aiguë mais [à] peine appuyée, et la face traitée pa[r] larges plans de lumière. Il n'y a plu[s] non plus pour ainsi dire d'argiles, ni d[e] plâtres ni de terres cuites, hors quelque[s] pièces de petites dimensions rangées l[e] long des murs, harmonieuses du reste toutes d'un jet et qu'on dirait venues l[à] plus par jeu que par véritable nécessit[é] intérieure. La pierre — les grande[s] pierres lourdes — aujourd'hui dominen[t] tout. Elles sont vraiment « la chose d'Haber.

Ces pierres ne sont pas isolées, mai[s] groupées par trois, par six, par sept juxtaposées et assemblées selon de[s] rapports précis et calculés sans instru[]ment de mesure, sans mètre ni fil [à] plomb, simplement par le regard, l'œi[l] juste, attentif et amoureux du sculpteur.

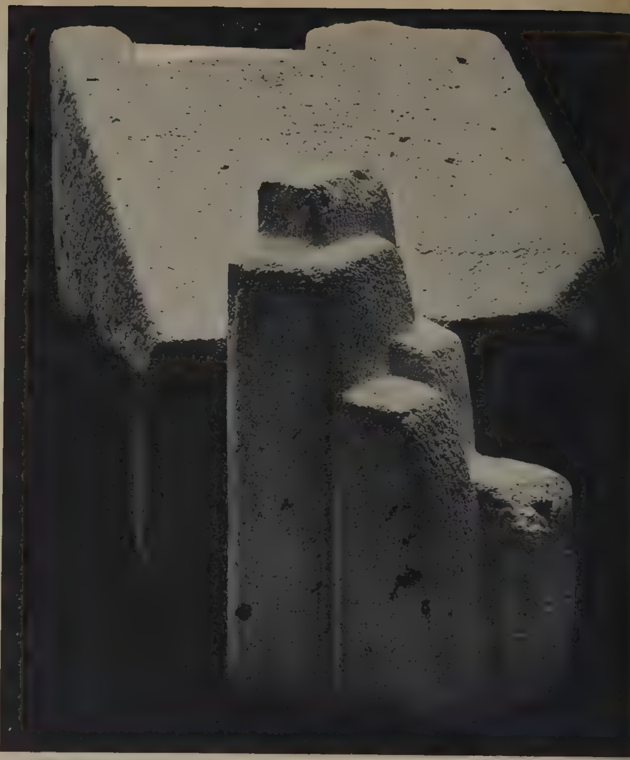
Il faut voir Haber regarder ses pierres les jauger, avec un mélange d'anxiét[é] et de tendresse, les caresser constammen[t] de l'œil alors même que son attentio[n] paraît se fixer ailleurs, sur un inter[]locuteur, dans une conversation; so[n]



hamaï Haber: Composition 3 pierres en ▶ uilibre. 1959-1960. Granit du Labrador. .: 1,10. L.: 1,40 m. Musée Kröller-Muller.

hamaï Haber dans son atelier de la rue Vercingétorix. ▼





regard de coin, mais constant comme si jamais leur présence n'échappait à son attention; le mouvement à peine perceptible, mais plus appuyé et plus nerveux de ses maxillaires quand il vous en parle, tandis qu'il les palpe délicatement. « Regardez, voyez ce volume... » Ce qui vous donne immédiatement le sentiment d'une complicité profonde entre lui et ce matériau auquel il se mesure. Ses compositions sont monumentales. Chaque rapport de ligne et de volume, chaque coup de ciseaux, chaque coup de lime y est longuement et lucidement médité. D'où peut-être leur apparence paisible. Ce que l'on croit voir revivre à l'entour, c'est la vastitude des grandes étendues où les êtres humains ont le droit de penser et d'écouter le ciel. Ces pierres aux sourdes lueurs plombées, aux éclats secrets soudain mis à nu, aux subtils scintillements sont toujours austères. Par l'inspiration qui les anime elles s'inscrivent dans une tradition séculaire, mais le problème qu'elles veulent résoudre est tout à fait contemporain, celui des volumes pleins et de leurs rapports. Chacun des volumes est traité largement, informé et travaillé sans aucun souci de son apparence ornementale ou décorative, sans rien de surajouté ni d'anecdotique. Le but visé, c'est la justesse et la précision de leur masse à *partir du sol* (pas de socle ici: la sculpture doit se voir au sol; elle n'existe qu'*avec* lui) leur rectitude quasi mathématique, bien qu'intuitive. L'axe principal en est souvent vertical. Sa raison d'être c'est la présence de multiples éléments dans l'unité d'un volume ou d'un ensemble en situation de réciprocité, avec des lignes de parallélisme, de convergence ou de divergence.

Sur ces lourdes pierres difficiles à porter, difficiles à mouvoir, et résistantes à l'effort et à la main de l'homme, Haber trace des points de repère, lignes conductrices au fusain ou au crayon gras: indiquant l'inflexion à imprimer à telle arête, tel angle à accentuer ou à adoucir, telle ligne à creuser pour ménager sur la surface d'un plan une légère dénivellation génératrice d'ombre.

L'alternance des volumes y est savamment étudiée: par exemple la *Composition en six pièces* dont les pierres sont groupées selon un rythme de 2, 1, 2, 1... ménageant à leurs points ou à leurs lignes de jonction des zones de lumière; ou bien la grande *Composition de granit clair*, assemblage de deux pierres dont l'une est en plan incliné, la face supérieure marquée d'une ample courbe, et l'autre, solidement imbriquée dans la première, véritable cascade de découpures irrégulières taillées presqu'à angle droit. Je dis *presque*, parce qu'en fait, les vrais angles droits sont rares, sinon inexistants dans la sculpture de Haber. Tout y est sensible, les angles adoucis, les arêtes rompues ou légèrement infléchies; les plans et les volumes arrondis travaillés avec une patience toute artisanale.

La sûreté du sculpteur est fortement soutenue par la sûreté du dessin préalable. De toutes façons, Haber dessine beaucoup, et bien. Indépendamment de ces schémas faits sur le vif, dont il marque les pierres, il exécute de grands dessins qui ne sont pas des projets précis pour sa sculpture, mais des exercices parallèles et complémentaires.

Est-ce le souvenir des violents contrastes de lumière et d'ombre de la Galilée, où le soleil tombe dru, qui les inspire (ce souvenir gardé vif jusque dans la grisaille nacrée de l'atelier de Montparnasse, avec ceux des orangers et de la clarté des nuits galiléennes? Peut-être. L'œuvre de Haber concilie bien le fond de sa nature et ses rencontres avec les artistes occidentaux: Rodin, qu'il vénère, Pevsner, auquel il reconnaît le pouvoir de développer des volumes à partir d'un point central et d'ouvrir l'espace.

Venu de si loin, acharné à demeurer malgré des situations impossibles qu'à l'égal de bien des artistes il a traversées et surmontées, Haber a pris le parti de la patience — vertu souveraine des sculpteurs, et défi jeté à l'impatience du siècle.

Si vous voulez en savoir davantage

Les sculptures de Haber seront exposées du 1er avril au 2 mai au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Dès fin mai, elles iront au Musée Bourdelle, à Paris — Haber ayant été lauréat du prix Bourdelle.



▲
aber: Composition 3 pierres. Granit de retagne. H.: 0,90 m. Coll. O. Le Corneur.

ge ci-contre, à gauche

hamaï Haber: Composition pour un rdin. Granit de Bretagne. 1958-1959. H.: 0,80 m. L.: 1,20 m.

ge ci-contre, à droite

hamaï Haber: Composition en calcaire. 957-1960. Haut.: 1,05 m. Larg.: 1,20 m. Epaisseur: 0,80 m.

hamaï Haber : Composition 7 pièces. ▶ ranit du Labrador. H.: 2 m. L.: 1,40 m. Collection Maria Luisa de Romans.

la Manufacture Royale de Sèvres,

PAR MARCELLE BRUNET



Pour retracer à grands traits l'histoire de la Manufacture de Sèvres, rappelons que, en 1738, Orry de Fulvy, Conseiller d'Etat et Intendant des Finances, hanté par le désir de fabriquer de la porcelaine, à l'instar de ses contemporains, fut tout heureux d'installer les frères Dubois dans le donjon de Vincennes; Gilles, sculpteur, et Robert, tourneur, venaient d'être chassés de la Manufacture de Chantilly, créée treize ans plus tôt par le prince de Condé. Ils persuadèrent sans peine le magistrat qu'ils connaissaient les recettes de la porcelaine et pouvaient réaliser son rêve; rêve d'ordre artistique sans doute, mais aussi souci de servir les intérêts du royaume que les importations de porcelaine de Chine et de Saxe risquaient d'appauvrir.

L'expérience tentée aurait abouti à un échec si un troisième larron: Gravant, ancien marchand d'épices à Chantilly, après avoir été faïencier dans l'Oise, appelé à Vincennes par les Dubois, n'avait sauvé la situation. Aussi habile et travailleur que les deux frères étaient intempérants, il profita de leur fréquent état d'ivresse pour dérober leurs secrets, s'acharna au travail et réussit des essais prometteurs. Encouragé par Mme de Pompadour, le roi Louis XV manifesta son intérêt pour la fabrication de la porcelaine juste à point pour procurer à l'affaire l'appui financier dont elle avait un besoin impératif. D'abord simple actionnaire de la Société, le souverain ne tarda pas à lui témoigner une attention spéciale. En 1753 il lui accorda le privilège de fabriquer *toutes sortes d'ouvrages et pièces de porcelaine peintes ou non peintes, dorées ou non dorées, unies ou de relief en sculpture ou en fleurs... pour en jouir privativement et exclusivement... dans toute l'étendue du royaume...* En outre, le roi lui conférait le titre de « Manufacture Royale » et lui donnait officiellement le droit de prendre son propre chiffre pour marque. En réalité les pièces fabriquées depuis 1745 avaient déjà reçu cette marque; à dater de 1753 elle renferma une lettre-date suivant l'ordre alphabétique, doublée à partir de 1778. Simultanément le monarque ordonna la construction à Sèvres d'un grand bâtiment susceptible d'abriter les ateliers qui se multipliaient à mesure que le succès s'affirmait. Ils étaient bien resserrés dans le donjon de Vincennes. De plus, Sèvres avait l'avantage de se trouver sur la route de Paris à Versailles fréquemment empruntée par le roi.

Le transfert eut lieu en 1756. L'atelier de peinture, un moment fermé, recommença à travailler à Sèvres le 27 août. Trois ans plus tard, la Société était dissoute et la Manufacture Royale de Sèvres devenait propriété de la couronne. Désormais subventionnée par le trésor royal, elle allait pouvoir travailler, à travers vents et marées, au développement de l'art français, dans le domaine, restreint il est vrai mais combien passionnant, de la céramique.

Au XVIIIe siècle, les privilèges accordés à la Manufacture Royale s'étendaient à son personnel qui était exempt de tailles, impositions, milice, etc. Les nobles,

Reportage Claude Michaelides et L. de Ribon.

Page ci-contre

Les « vues diverses »: sites, marines, monuments, etc... étaient un thème décoratif très en faveur à Sèvres sous la Restauration. Cette assiette en pâte dure représente la Manufacture de Porcelaine vers 1822, *d'après une litho romantique. Musée de Sèvres.*

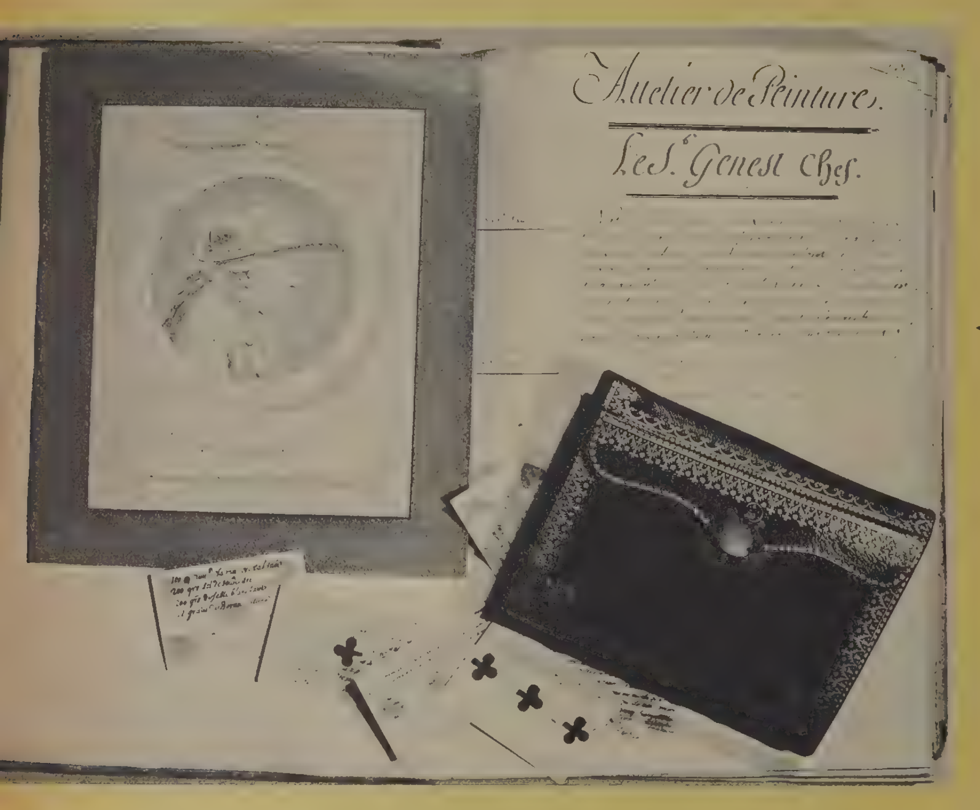


Un autre aspect de la Manufacture ▼ Royale *d'après une aquarelle de Le Guay, 1800. On aperçoit, à gauche, la Porte Royale de la Manufacture de Porcelaine qui donnait accès à la cour conduisant à l'appartement réservé au Roi. Louis XV y faisait parfois une halte en allant de Paris à Versailles. Bibliothèque Nationale, Paris.*

Jatte en porcelaine tendre de Vincennes. *Dans le cartouche s'inscrit le donjon du château de Vincennes qui abrita les premiers ateliers de la Manufacture Royale de 1738 jusqu'à 1756. Musée de Sèvres.* ▼

officiers ou autres pouvaient en faire partie sans déroger à leur noblesse ni à leur état. En échange, aucun ouvrier ne pouvait quitter ou s'abstenter sans permission ou congé. Défense était faite *à tous les maîtres de manufactures de porcelaine, verreries, faïenceries de recevoir lesdits ouvriers à leur service sans se faire présenter ladite permission.* L'inobservance de ce règlement coûta de fortes amendes et la peine de prison à plusieurs contrevenants. C'est ainsi que Caillat, qui avait vendu le secret de couleurs à la manufacture de Chantilly, après six mois de détention à la Bastille, fut incarcéré au Mont Saint-Michel.

▲
Pot à confiture *avec cuillère attena*
en porcelaine tendre. Le décor à guirlan
est de style transition. Musée de Sèv



◄ *Diverses* pièces des archives *de la Ma*
facture de Sèvres figurent ici sur le regi
matricule des peintres et doreurs. A dro
le carnet contenant les secrets de Hel
chimiste de la Manufacture de 1752 à 17
Au-dessous, les cartes à jouer sur lesque
il avait coutume de donner ses instr
tions. A gauche, un portrait de Gen
chef des ateliers de peinture de 1752 à 17

Madame de Pompadour *aimait se fa*
représenter sous l'aspect de la Déesse
l'Amitié et offrait volontiers, à quelq
amis privilégiés, cette effigie en pâte ten
d'après Falconet. 1755. Musée de Sèv
▼



Comment le travail s'est-il poursuivi dans les ateliers, depuis la fondation à Vincennes, jusqu'à nos jours à Sèvres? Il est difficile de s'en faire une idée d'ensemble. Les documents figurés font la plupart du temps défaut et les textes ne fournissent que des renseignements épars. Mais il est certain que les efforts conjugués des techniciens et des artistes, empiétant réciproquement sur la part les uns des autres, ont contribué de tout temps à donner à la porcelaine de Sèvres le renom acquis dès le milieu du XVIIIe siècle.

Gravant demeura le fournisseur des pâtes de 1741 à 1774. La porcelaine tendre artificielle, seule fabriquée en France avant la découverte de gisements de kaolin, était composée d'éléments disparates. Les formules variaient suivant les fabriques; celle de Gravant ne manque pas de pittoresque: cristal minéral, sel marin, soude d'Alicante, gypse de Montmartre, sable de Fontainebleau, formaient la « fritte »; il fallait y ajouter du blanc d'Espagne et de la terre d'Argenteuil pour donner le corps; enfin pour assurer à la pâte la plasticité qui lui faisait défaut, il était indispensable d'y incorporer un mélange appelé « chimie » où entraient du savon noir et de la colle de parchemin.

Les pièces façonnées étaient cuites à 1200° environ, « biscuitées » suivant le terme technique. Elles étaient ensuite émaillées à l'aide d'une composition de litharge, sable, silex calciné, carbonate de potasse et carbonate de soude cristallisée. Une nouvelle cuisson, à température peu élevée, donnait cet émail onctueux et doux, propre à recevoir les plus délicates couleurs qui, chargées en émail, se parfondaient complètement dans le vernis plombifère.

L'émail épais avait cependant le défaut, pour les sculptures, d'empâter les reliefs. Les statuettes brillantes ne gardaient pas la finesse de leurs rivales de Meissen. Pour remédier à cet inconvénient, Bachelier, directeur artistique de 1751 à 1793, eut l'idée de les laisser en biscuit. Cette innovation connut le plus grand succès à la Manufacture Royale et fut même imitée par d'autres fabriques.

En 1752, des chimistes notoires furent appelés pour entreprendre de sérieuses recherches céramiques. Hellot, membre de l'Académie des Sciences, à partir de cette date et pendant quatorze années, à la demande expresse du roi et après les avoir éprouvées, transcrivit les recettes déjà utilisées. Ces secrets concernaient: les pâte, couverte, dorure selon le procédé acquis au frère Hippolyte, couleurs suivant de multiples formules, notamment le délicieux carmin inventé par le peintre Taunay, émaux divers, etc. La petite écriture fine et serrée de Hellot couvre les pages de son cahier d'expériences protégé par une reliure de cuir bleu munie d'une serrure. Inlassablement il poursuivait ses recherches. Ses fiches, pour lesquelles il utilisait un vieux jeu de cartes, destinées à Bailly, préparateur de couleurs, attestent le labeur du chimiste retouchant ses formules et les écrivant toujours de sa main sans omettre de dater (voir page 62). A partir de 1757, Macquer, également membre de l'Académie des Sciences, fut appelé pour seconder Hellot. Avec Bailly et Millot, chef des fours, ils formèrent une équipe de chercheurs passionnés.

Cependant la porcelaine tendre n'était pour ces savants qu'un pis-aller en regard de la porcelaine dure naturelle kaolinique fabriquée en Chine et en Saxe. Les secrets de la pâte dure furent maintes fois proposés à Sèvres, notamment par Paul Hannong, le célèbre céramiste de Strasbourg. Mais à quoi bon posséder une formule lorsque la matière essentielle manque pour l'utiliser. Il était d'abord indispensable de trouver du kaolin en France. De tous côtés, les naturalistes furent alertés. Enfin Villaris, apothicaire de Bordeaux, envoya à Sèvres une terre blanche recueillie par un de ses amis, Darnet, chirurgien à Saint-Yrieix. L'essai fut concluant, on se trouvait en présence du précieux kaolin. Après d'interminables pourparlers, Bertin, Ministre d'Etat, se décida à envoyer Macquer et Millot à la recherche de l'endroit — tenu secret — d'où avait été tiré le kaolin. Au prix d'efforts opiniâtres, d'expériences poursuivies dans les pires conditions et d'épiques démêlés avec Villaris, ils finirent par faire envoyer à Sèvres quatre cents livres de terre. Ce voyage, qui marque une date si importante dans l'évolution de la porcelaine de Sèvres, était achevé en novembre 1768.

Les noms de Montigny, successeur de Hellot en 1766, de Darcet, Desmaret et Cadet-Gassicourt, sont également attachés aux recherches concernant la porcelaine dure au XVIIIe siècle à Sèvres. Le désintéressement de Cadet mérite d'être relaté. Doté de moyens d'existence qui suffisaient à ses goûts, il accepta sa nomination à la Manufacture Royale à la condition que son traitement serait versé à un savant méritant qui deviendrait son assistant.

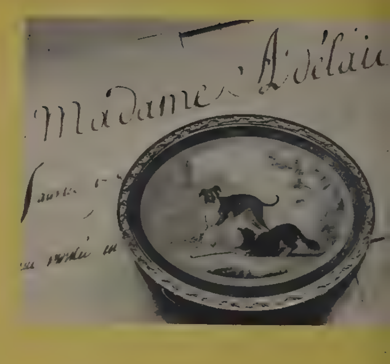
Cette assiette appartient à l'un des services Oiseaux de Buffon, *en porcelaine tendre, 1757. Les inscriptions portées au dos donnent de précieuses indications sur chaque espèce représentée: « Faisan blanc de la Chine », «Bengali brun», «Le Lengali»* (sic), *«Bengali piqueté». Coll. Jean Nicolier, Paris.* ▼

Ci-dessus, à gauche

Un ruban tuyauté jaune et une fine guirlande de fleurs apportent une note pompéienne au marli de cette assiette en pâte tendre *début Directoire. Coll. Lecomte-Ullmann, Paris.*

Tasse en porcelaine tendre de Vincennes, *vers 1750, ornée de lauriers en relief, de fleurs polychromes et de hachures d'or. Anse en forme de papillon. Louvre, Paris.* ▼





Lorsque Mesdames de France, filles du Louis XV, achetaient des porcelaines de vres, la vente était effectuée tantôt au nom « Mesdames en Société », tantôt à leurs n respectifs. Les princesses aimaient assort couleur de leurs porcelaines à celle des re res de leurs livres. Ainsi, la tabatière des à Madame Victoire est à fond vert, cell Madame Adélaïde est à fond bleu. En m ture sur le couvercle, les animaux favoris princesses. Coll. Elie de Rothschild, P

◄ *Un événement marquant pouvait être, à vres, prétexte à une nouvelle création. Tén cette* tasse allégorique *de la naissance Dauphin, sur laquelle on lit l'inscripti « Le vœu de la France » et la date: 22 oct 1780. Victoria & Albert Museum, Lon*

En bas, à gauche

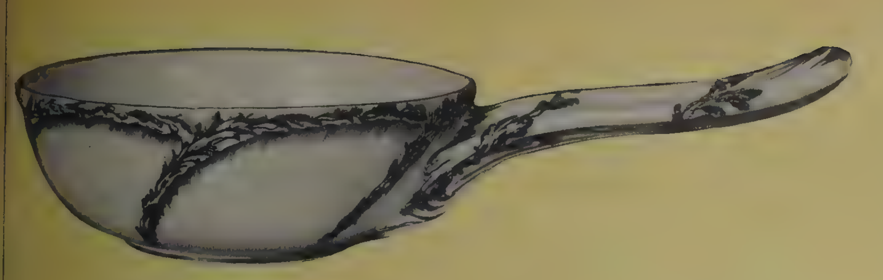
D'après un inventaire, Madame de Pom dour possédait, dans ses collections, « vases à testes d'éléphant *de porcelain France ». Celui-ci, daté 1756, lui a p être appartenu. Wallace Collection, Lon*



La planche en couleurs ci-contre présente un arrangement combinant des pièces de Sèvres, de l'argenterie XVIIe et XVIIIe et un beau tableau du XXe. Sur la table, recouverte d'un velours broché pourpre, trois assiettes en pâte tendre à rubans verts, fleurs polychromes et or; ces modèles sont très voisins de celui retenu pour le service offert par Louis XV à l'impératrice Marie-Thérèse en 1758. Les deux pots à sucre à fond vert et cartel de fleurs polychromes ont des boutons de couvercle en forme de fleur et de fruit (Collection Jean Nicolier). Au premier plan, saucière de forme rocaille dans le style de l'orfèvre Duplessis qui adaptait à la porcelaine les formes de l'orfèvrerie contemporaine (Coll. Olivier Lévy). Verre de cristal XVIIIe siècle (Coll. Mme Altero). Couverts en vermeil, par Imlin, Strasbourg, 1760 (Collection Jacques Helft). Les pièces d'orfèvrerie composant le buffet appartiennent à M. J. Helft. Sur le premier rayon: 2 couvre-plats exécutés à Paris en 1770 par J.N. Roettiers p Catherine de Russie, dits du Service Or Garni de fruits, un plat ragoût par F.T. main, Paris, 1750. Dans le fond, trois p à pans, Dresde, 1750. Sur le second ray paire de flambeaux de toilette, Greno 1670. Gobelet en vermeil, Strasbourg, 16 Paire de pots en porcelaine du Ja à monture d'argent, 1695. Au centre, grand gobelet, Douai, 1640, et derrière ce ci une jatte ovale, Paris, 1685. Moutard Paris, 1717. Sur le troisième rayon: Gobe Strasbourg, 1695. Deux bols à saigner, venant de l'Hôtel-Dieu de Soissons, 16 Paire de flambeaux de toilette, Paris, 17 Sur le quatrième rayon: Théière, Dun que, 1750. Poudrière, Béziers, 1740. Po eau aux armes de Talleyrand, Paris, 17 Une enseigne d'orfèvre, par Chardin, et nature morte de Georges Braque (192 au centre, en haut, se répondent parmi pièces d'orfèvrerie (Collection Jacques He







◄ Ce poêlon *en pâte tendre, daté 1759, s'agrémente de lauriers en relief et de « hachures » bleues. Wallace Collection, Londres.*

En bas de la colonne
La forme dite vaisseau à mât *adaptée à certains vases est une création de Vincennes et ne subsiste aujourd'hui qu'en de très rares spécimens. Waddesdon Manor, Angleterre.*

La Révolution apporte un nouveau répertoire décoratif et symbolique. Sur cette tasse en pâte dure, *les trois couleurs sont évoquées par le bonnet phrygien, les coquelicots et les bleuets. Collection Le Tallec, Paris.* ▼

Il est impossible de citer tous les savants qui se sont succédés dans les laboratoires de Sèvres depuis la fin de l'Ancien Régime. Cependant les noms directement associés aux formules toujours en usage doivent encore figurer ici. Alexandre Brongniart, appelé comme directeur de l'établissement en 1800, éminent chimiste, minéralogiste, mit au point la formule de la pâte dure cuisant à 1410°, composée de kaolin, feldspath, quartz et craie. Cette porcelaine, remarquable par ses qualités de résistance et de blancheur, a le défaut de ne pouvoir supporter les émaux, contrairement à la porcelaine chinoise. Sa couverte feldspathique est trop dure. Après bien des travaux, Lauth et Vogt, vers 1880, trouvèrent la formule dite de pâte nouvelle, cuisant à 1280°. La couverte, composée de pegmatites et d'un peu de craie, en est moins dure et accepte les émaux; de plus le degré de cuisson, inférieur, laisse un champ plus vaste aux palettes de grand feu.

D'autres formules, auxquelles il convient de rendre hommage: pâte tendre kaolinique, pâte siliceuse, pâtes spéciales diverses, ont été utilisées temporairement. Mais à l'heure actuelle, la porcelaine « dure ancienne », formule de Brongniart, et la porcelaine « dure nouvelle », formule de Vogt, compte tenu de légères modifications, imposées par la nature variable des matières premières naturelles contrôlées au laboratoire, sont seules fabriquées. Au stade de la fabrication, la première est marquée en vert et la seconde en noir, du mot « Sèvres », les deux S extrêmes s'entrecroisant au-dessus des caractères en lettres anglaises.

Les ressources décoratives de la matière appartiennent aux artistes créateurs de formes et de décors également variés. On ne saurait donner le pas aux uns sans méconnaître le rôle essentiel des autres, tant leur collaboration doit être étroite sous le contrôle du grand maître: le feu.

Le problème des formes s'est posé avec les mêmes exigences à Duplessis à l'époque de la pâte tendre, à Boizot à la fin du XVIIIe siècle, qu'à Peyre ou à Carrier-Belleuse au XIXe siècle. Les contemporains qui s'y attaquent savent aussi que la porcelaine ne s'accommode pas de formes qui conviennent à la faïence. Les déformations à redouter à la cuisson ne sont pas les mêmes avec une matière qui subit un commencement de fusion. Aussi les techniciens ont-ils leur mot à dire quand de nouvelles formes sont soumises au Comité Artistique devant lequel les projets de toute nature doivent être présentés.

Ce serait une erreur de croire que les artistes décorateurs ont plus de liberté. Apparemment peut-être, mais là encore que de difficultés à vaincre pour tirer le parti souhaité des colorants, prévoir leurs réactions sous l'influence de la chaleur et de l'atmosphère du four. La lutte passionnante est menée simultanément par tous, depuis que la Manufacture existe.

Les premiers décorateurs furent recrutés parmi des personnes de formation bien différente. Un registre matricule des peintres et doreurs, ouvert vers 1755, c'est-à-dire à la veille du transfert de Vincennes à Sèvres, permet de relever une large majorité de peintres en bordures d'éventails; on y trouve aussi des peintres de tableaux, de miniatures, d'ornements d'équipages, de vernis dans le goût chinois, de tapisserie, voire même des garçons miroitiers, des garçons perruquiers, un maître à danser, sans parler des peintres sur porcelaine venus d'autres manufactures, particulièrement de Saint-Cloud et de Chantilly.

En feuilletant les pages jaunies de ce registre on peut, sans grand effort d'imagination, voir surgir les silhouettes des décorateurs. Au nom de chaque artiste, presque exclusivement de sexe masculin, se trouve l'indication des lieu et date de naissance, taille, particularités physiques impitoyables parfois, situation de famille, occupation avant l'entrée à la Manufacture Royale, nature du travail dans les ateliers, salaires, qualités ou défauts, progrès à espérer ou non, etc.

N'est-il pas stupéfiant d'apprendre que Aloncle (François 1758-1781), le délicat peintre d'oiseaux tels qu'on en voit voltiger sur le service offert par Louis XV à l'Electeur Palatin en 1760, ou sur celui du Prince de Rohan (partiellement passé en vente à New York le 23 mai 1959), était physiquement disgracié par la nature. En 1758, il est ainsi désigné: *sa taille est des plus contrefaites, bossu devant et derrière, les jambes crochues, le visage noir, les yeux et les cheveux de même, la voix faible...*



Page ci-contre
Au premier plan, de gauche à droite: Bouquet de fleurs « au naturel » en porcelaine tendre de Vincennes. Nécessaire en forme d'œuf, porcelaine bleue incrustée d'émaux, monture or. Grande tasse et soucoupe en porcelaine tendre à médaillons, imitant les camées antiques. 1791. Au-dessus: écuelle et plateau à fond bleu céleste, 1760. Trois tasses montrant la variété des coloris utilisés à Sèvres: fond vert pistache, décor de Fumez à rinceaux, 1793-1800; fond rose saumon, décor paysage, époque Empire; fond jaune d'œuf, bordure en camaïeu rouge carminé 1787. Grand vase en porcelaine tendre de Vincennes à bords lobés et dorés. Vers 1750. En haut, à gauche: Assiette dans le style chinois. Ces pièces sont disposées sur une moire ancienne de Fulgence. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Vase (d'une paire) dit vase Clodion *parce que ce sculpteur en avait inspiré la forme. 1817. L'exubérance de la Restauration s'accorde à celle de l'illustration consacrée à la faune et la flore de l'Afrique méridionale: une antilope pallah se dresse sous un arbre supportant une masse de nids construits par des oiseaux appelés « gros bec social », en raison de leur instinct de la collectivité... Les anses en tête d'éléphant sont en bronze doré. Ces vases furent livrés au Roi, pour « Monsieur », au prix de 8000 fr. Collection Jacques Helft, Paris.* ▼







Le Guay père (Etienne-Henri, 1749-1796), ancien soldat dans le régim du Roy, *visage basané gravé de petite vérole, cheveux noir en abbé, la main droite* (sic) *estro d'un coup de feu*, se signala pendant quarante-sept ans par d'habiles et riches déc d'or. Dodin a réussi à nous cacher son prénom et la raison pour laquelle il av choisi la lettre « K » pour signer ses travaux. Dès 1755, un an après son ent à Vincennes, il donnait toute satisfaction et promettait de faire une magnific carrière. Il tint parole et pendant quarante-huit ans demeura fidèle à la Ma facture. Qui ne connaît « la Source » de la collection Thiers (Musée du Louvr ou les nombreuses scènes paysannes dans le genre Téniers, appelées « tesnière délicatement peintes par Dodin. Il collabora au grand service de pâte tendre co mandé par Louis XVI et jamais achevé; les pièces exécutées furent vendues à Révolution et appartiennent aujourd'hui à S.M. la Reine d'Angleterre.

Il n'en allait pas toujours ainsi. L'élément jeune dominait chez les décorate en 1755; les diriger n'était pas de tout repos. La paix des ateliers était par troublée par quelque bravade.

Gens du Roi, les artistes avaient le droit de porter l'épée. Un jour d'égareme le peintre de fleurs Carrié (1752-1757) se mit à ferrailler dans un cabaret rue Temple. Le guet survint et il fut conduit au Châtelet.

Un châtiment exemplaire fut infligé à Joffroy et à Bouquillier, peintres fleurs et de figures, pour tapage nocturne et débauche. Ils furent conduits au don et y demeurèrent deux mois à un régime très sec. A la sortie, ils remirent leurs ép à M. Boileau, directeur de la Manufacture, qui leur en interdit le port pend dix-huit mois; de plus, ils durent faire des excuses publiques aux personnes qu avaient insultées.

Vavasseur et Taillandier, originaires de Sceaux et peintres de fleurs, tous de entrés à Sèvres en 1753, se signalèrent par une histoire qui ne manque pas de piqua Vavasseur, *24 ans... taille cinq pieds un pouce, gros, les yeux bleus... portant la tête e corps en surplomb...* et Taillandier, *18 ans, taille cinq pieds un pouce, grandira enco est bien bâty, le visage rond taché de roux, fort maigre, les yeux petits, cheveux châtain toujo en queue...* tous deux *promettant beaucoup de progrès*. Voici ce qui leur advint le 26 ju 1755: *Aujourd'hui, Vavasseur a lâché dans l'attellier des impiétés abominables, de mo avec Taillandier. Celui-cy était son ami; ils faisaient ensemble des lectures dangereuses, dep longtemps on leur interdit de faire de mauvaises plaisanteries sur la religion et sur les cho saintes, mais enfin on s'est révolté aux grossièretés qui leur sont échappées; M. Boileau a vivement réprimandés dans l'attellier, il leur a fait sentir l'énormité de leur crime et à q danger ils s'étaient exposés vis à vis du Ministère public; il leur a fait demander pardon à le camarades et les a condamnés à 12 Livres d'aumônes. Vavasseur est accusé d'avoir gâté Ta landier... ils sont tous deux d'un caractère fort doux et très assidus à leur ouvrage; peut-ê n'est-ce que par bêtise ou enfantillage qu'ils sont tombés dans cet excès.* Nul doute que caractère fort doux de Vavasseur n'ait été assorti d'une forte tête. Les lignes su vantes révèlent qu'il profita du transfert de l'atelier de peinture de Vincenn à Sèvres, pour faire une fugue. Il se fit même renvoyer pour avoir *répondu imp tinemment à son chef d'attellier* en janvier 1757. Après quoi, repentant, *il s'est sour à faire des excuses à son chef et il est rentré aujourd'hui 15 Avril.* Tout porte à croire q par la suite le caractère des deux amis s'amenda tandis que leur talent grand On les rencontre parfois associés aux mêmes ouvrages. Avec huit autres décorate ils contribuèrent à la peinture de soixante-dix-sept plaques *à fond verd, fleu* mentionnées au compte du marchand Poirier en 1760. Ces plaques forment face et les côtés d'une remarquable commode estampillée B.V.R.B. vraisemblab ment acquise par le prince de Condé et conservée, de nos jours, dans une collecti française.

Taillandier a attaché son nom à un fond d'émail de couleur à pois blan réservés et ponctués d'or. Le registre matricule, qui ne paraît pas avoir été longtem en usage, ne le signale pas, mais un registre de modèles d'assiettes l'atteste. Il probable que l'artiste fut récompensé comme l'avait été son camarade Xhrou

qui: *après avoir fait de lui-même plusieurs essais de couleurs a trouvé un fond de couleur rose très frais et fort agréable, il a eu pour cette découverte à peu près 150 Livres de gratification.* C'est le fond rose Pompadour qu'offrent en abondance, malgré la rareté, les vitrines de la collection Tuck au Petit Palais à Paris.

A partir d'une période difficile à déterminer, probablement à la fin du XVIIIe siècle, quelques peintres travaillaient à domicile, pour le compte de la Manufacture. Tel fut le cas de Mme Jaquotot (Marie-Victoire, 1801-1842) peintre de figures et par ailleurs excellente musicienne, dont l'habileté surpassa presque tous les peintres sur porcelaine. Elle rivalisa avec Constantin (Abraham, 1813-1848). L'un et l'autre copièrent sur de grandes plaques de porcelaine dure bien planes, tour de force technique, des tableaux appartenant au Musée Royal. Ils allèrent même à Florence et à Rome, exécuter sur place des copies d'œuvres conservées au Palais Pitti et au Vatican.

Brongniart s'évertua à mettre un terme à la coutume des travaux exécutés en dehors, qu'il estimait contraire aux intérêts de la Manufacture. En fait, elle



▲
L'actualité fournissait parfois des thèmes inédits aux décorateurs de Sèvres: ainsi l'ambassade déléguée auprès du Roi de France par le Sultan de Mysore, Tippoo-Sahib, en 1788. Sur cette tasse, les portraits des trois ambassadeurs se détachent en camaïeu sur fond bleu et or. Coll. part., Paris.

Page ci-contre, en haut

Assiette et sucrier *d'un service en pâte dure. Celui-ci a été créé à Sèvres en 1823 et répété plusieurs fois. Le marli rose vif est bordé d'une frise de rosaces imprimées en or. Un motif, différent pour chaque pièce, a toujours trait à la gastronomie: sur l'assiette, un canard et des navets. Sur le sucrier, des cannes à sucre. Coll. particulière, Paris.*

Page ci-contre, en bas

L'impératrice Catherine II commanda, en 1778, un très important service *en pâte tendre créé spécialement pour elle et comportant 744 pièces, dont cette glacière. La reproduction de camées « sur fond bleu céleste » imitant la turquoise, annonce le « retour à l'Antique ». Wallace Collection.*



▲
Trois pièces d'un cabaret *de douze tasses à chocolat ayant pour thème d'illustration «Les Fables de La Fontaine». L'exécution est d'une extraordinaire finesse, les motifs polychromés se détachent sur fond d'or. Livré au prix de 2520 fr., ce cabaret fut offert, le 15 septembre 1808, par ordre de l'Empereur, à S.A.R. le prince Guillaume de Prusse. Collection Jacques Kugel, Paris.*

Verseuse, tasse et sucrier du cabaret dit « égyptien », *qui accompagna Napoléon à Sainte-Hélène. L'ouvrage de Vivant-Denon « Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte » a inspiré ce décor d'hiéroglyphes d'or sur fond bleu et vues polychromes qui tournent autour des tasses et des pièces de forme. Au centre des soucoupes, têtes orientales en camaïeu bistre. Musée du Louvre, Paris.*
▼



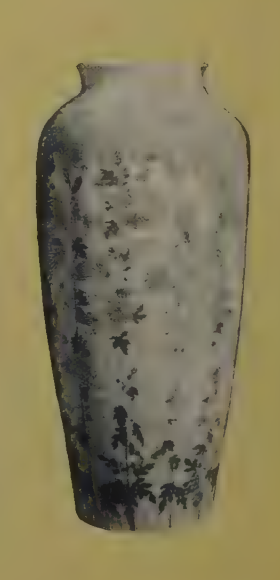


semble avoir cessé à peu près au moment où les ateliers descendirent de l'ancienne Manufacture de Sèvres à la nouvelle, construite à l'extrême fin du Second Empire et mise en route en 1876. Un outillage considéré alors comme très moderne y était installé. Peu après, la peinture de petit feu, utilisée presque exclusivement pour les décors pendant plus d'un demi-siècle, se vit détrôné par les techniques de grand feu facilitées par la nouvelle formule de pâte créée par Lauth et Vogt. Pâtes rapportées, émaux, décors sous couverte, couvertes colorées, donnèrent une autre orientation à la décoration de la porcelaine et lièrent plus intimement techniciens et artistes.

C'est ce qui confère, de nos jours encore, un caractère semi-artisanal aux travaux des artistes de Sèvres. Leurs palettes personnelles sont le fruit de longues recherches, obtenues grâce aux matériaux fournis par le laboratoire de l'établissement et traités suivant les secrets de chacun. L'apport individuel est considérable. Il ne suffit pas de savoir dessiner et peindre pour être décorateur à Sèvres; il faut aussi connaître les ressources du feu qui seul décide du sort de la matière, la magnifie ou l'anéantit. On a beau tout prévoir: place dans le four, progression de la température, degré maximum, atmosphère, il suffit de si peu de chose pour modifier l'évolution de la cuisson! Quel sera le résultat? Décevant quelquefois, il faut l'avouer, mais parfois dépassant toute espérance, surprenant, provoquant un étonnant contraste, par l'enthousiasme qu'il suscite, avec le patient labeur de mise au point. Là se trouve une récompense plus haute que tous les éloges, dignités, etc. Ces joies toutes intimes, recueillies par le travail, ne sont pas les seules réservées au personnel de Sèvres. A diverses occasions, des fêtes mémorables sont venues apporter une note de réjouissance bruyante et rompre la monotonie des journées laborieuses. Deux d'entre elles, l'une au XVIIIe siècle, l'autre au XIXe siècle, ont laissé un souvenir d'autant plus précis qu'elles ont servi de prétexte à de charmants tableaux.

La première fut une fête de nuit *donnée par les employés, artistes et ouvriers de la Manufacture Royale de Porcelaine de Sèvres, dans le petit bois de la dite Manufacture en 1787 à Monsieur Régnier, Directeur, à qui Louis Seize avait accordé le titre de chevalier de Saint-Michel, dont la décoration était un cordon noir, Ordre destiné à récompenser le savoir, etc...* Une relation datant de 1842, écrite de la main de Riocreux (Désiré), peintre de fleurs de 1807 à 1823, puis Conservateur du Musée Céramique de Sèvres jusqu'à 1872, grâce au témoignage de contemporains de la fête encore vivants, permet de mettre un nom sur une partie des visages. *(Suite en page 86.)*

Ce décor de grand feu, *obtenu par un e de pâtes rapportées, a été créé par Madc Rault en 1910. L'influence de l'art nipp redécouvert par les Goncourt à la fin XIXe siècle, s'introduisait dans tout l' décoratif, de manière plus ou moins heureu Certains témoignages font cependant figure véritables créations et ont marqué un st entre 1900 et 1920. Manufacture de Sèvr*







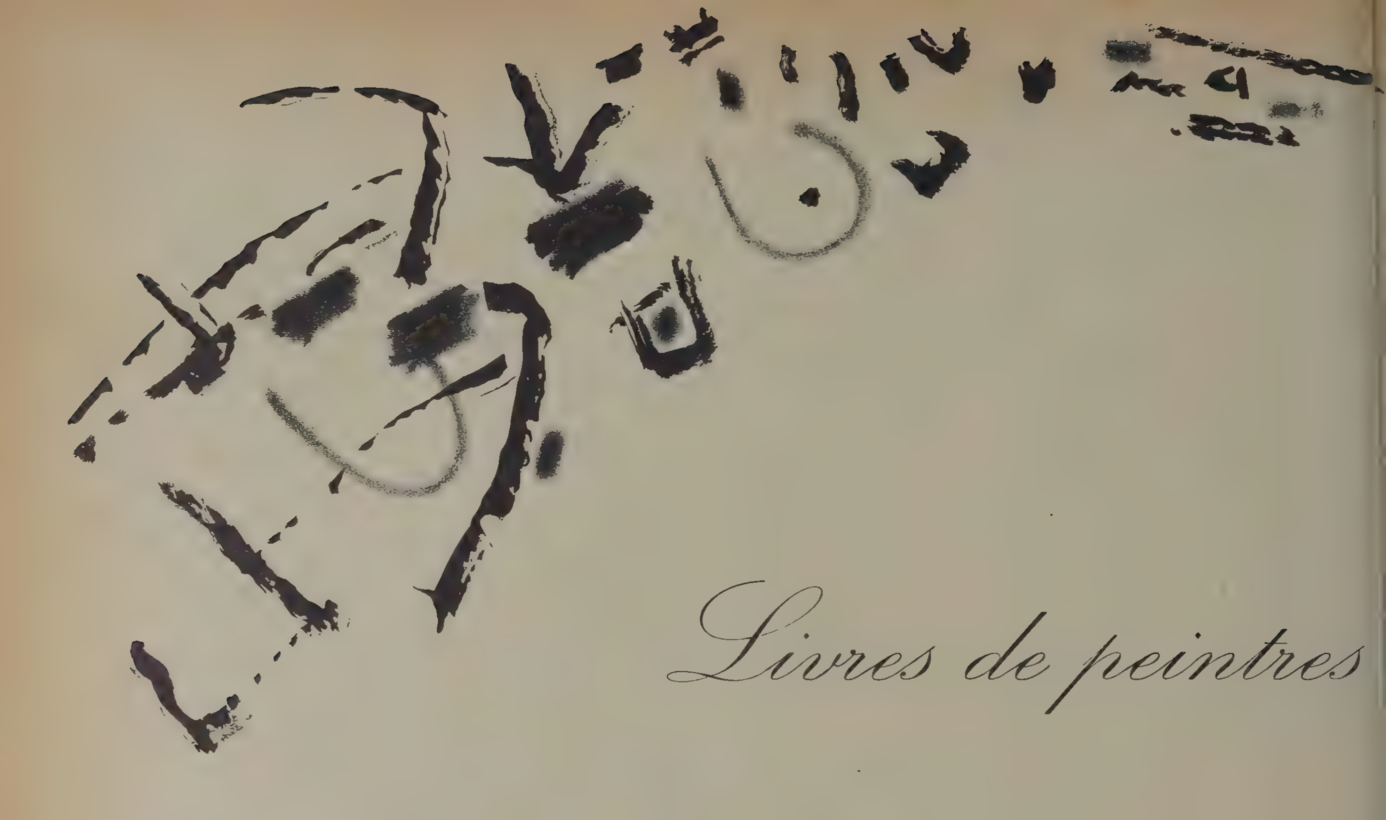
Le goût des ornements ajourés, comme celui du «réticulé», est particulièrement en faveur sous Napoléon III. Diverses influences orientales jouent dans la polychromie et le découpage de ce porte-tasse *— ou zarf de tasse à thé persane — ajouré à la main, d'une extrême délicatesse. Manufacture de Sèvres.* ►

Le modèle de ce guéridon, *exécuté à Sèvres en 1841-1842, est dû à l'ornemaniste Aimé Chenavard. Mais Charles Develly, peintre de la Manufacture, s'est référé à un dessin de Percier pour représenter sur le plateau (page ci-contre) la grande salle du château royal de Pau, telle qu'elle venait d'être rétablie à la demande de Louis-Philippe. On y avait placé des vases et meubles en porphyre d'Elfdalen offerts par le roi de Suède au souverain français qui, en retour, lui fit présent de ce guéridon de Sèvres, conservé au château de Rosendal, en Suède.* ▼

▲ La Danse de l'Echarpe *est sans doute une évocation de la célèbre danseuse Loïe Fuller; l'ensemble formant surtout, comprenait 15 statuettes en biscuit de Sèvres modelées par le sculpteur Agathon Léonard. Ce fut un des grands succès de l'Exposition de 1900. De nombreux amateurs s'empressèrent d'acquérir ces « élégantes et délicieuses » figurines, divers musées suivirent l'exemple. Collection de la Manufacture de Sèvres.*

Une récente création *des ateliers de Sèvres qui illustre la préférence actuelle pour les lignes très sobres mettant en valeur la richesse de la matière. Ici, les couvertes colorées de pâte dure, aux reflets métallisés, enrichissent ce vase dont la forme, toujours trés appréciée a été créée par le maître céramiste Decœur.* ▼





Livres de peintres

A la suite des divers ouvrages déjà publiés par ses soins, Maeght éditeur vient de faire paraître trois volumes — monumentaux — de haut luxe, lieux de rencontre entre un poète et un peintre.

Le plus imposant par ses dimensions est La Liberté des Mers, *18 poèmes écrits à la main par Pierre Reverdy, lithographies en noir et en couleurs de Georges Braque (texte et lithos tirés par Mourlot Frères). En une écriture cursive, large, harmonieuse et régulière, le poète calligraphie ses poèmes, l'écriture étant au début plus serrée, trois ou quatre mots par ligne, puis devenant plus spacieuse (un à trois mots par ligne) à mesure que s'écoulent les 160 vastes pages du monument... La lecture d'un tel livre se fait de loin, nécessite du recul. Les lithographies de Braque sont d'une grande richesse de matière, et de subtiles nuances, composées sur deux thèmes : d'une part des frondaisons (feuilles ou fleurs) d'autre part des oiseaux. Comme grandes planches, seuls des motifs de feuilles sont en couleurs. Pour les lithos en noir, elles sont distribuées de deux manières : soit qu'elles soient répandues à travers le texte même, soit qu'elles viennent à la fin des poèmes. Dans ce cas, il arrive que certains* dessins *de Braque, en lignes noires, se livrent à un jeu subtil avec la calligraphie du poète, elle-même dessin à l'encre de Chine. Dès l'ouverture du livre, le frontispice, on est frappé par la sereine grandeur ou majesté de cette œuvre.*

De format moindre, mais encore fort noble, Pierre Ecrite *se présente, étant donnée la nature du thème, avec un caractère plus sévère, auquel convient comme papier le Grand Velin de Rives dont la blancheur lisse fait bien ressortir la dureté des inscriptions tombales. En effet, les poèmes d'Yves Bonnefoy, de grande densité sonore, sont des poèmes funéraires, et de deux genres : d'une part, les plus brefs, inscriptions sur des pierres, auxquels conviennent donc des caractères taillés, de majestueuse et froide éternité, donc des capitales (Astrée Capital corps 20) ; d'autre part, les voix, chants et élégies appelant des caractères plus coulants, liés et chantants, l'italique. En tout dix-neuf poèmes.*

Ici l'accord entre le poète et le peintre, Ubac, est miraculeusement évident, puisqu'Ubac est depuis longtemps, d'une façon générale, un admirateur, un vénérateur des pierres, et il a choisi l'ardoise comme celle de sa prédilection. Ses ardoises taillées, plus ou moins profondément, grandes ou petites, jouissent aujourd'hui d'un renom universel. Or ce sont de ces ardoises gravées qui ont été reportées sur pierres lithographiques en couleurs. (Les ex plaires de 1 à 20 comportent une s des illustrations tirées à même l'ard sur papier d'Auvergne.) Il se tro qu'Ubac a exécuté, il y a quelques ann une ou deux dalles funéraires en ardo et l'on sait combien son art atteint s plement à la grandeur. Ses lithos s d'une densité, d'une profondeur, d' sonorité admirables. Rencontre excepti nelle de deux grands artistes sur un th qui leur est commun, voici un grand li (Féquet et Baudier — Mourlot Frère

Avec Sur Le Pas *(neuf poèmes d'An Du Bouchet, aquatintes de Tal-Coat) n avons affaire à un livre de caractère t à fait différent, pas du tout tradition mais réjouissant dès l'abord par quel grâce aérienne et une fantaisie toute p tique. Ce livre (dont l'emboîtage n encore fabriqué serait d'un certain bl offre une couverture de papier teinté jaune clair très lumineux, parcouru quelques signes noirs. Le grand for est carré, ce qui paraît exceptionnel, carré étant un format difficile. Fermé séduit cependant par le mouvement signes noirs dans la lumière printani Mais un livre n'est-il pas fait pour ouvert? Ouvert, il présentera le cha d'un rectangle singulièrement allong un sur deux! On remarquera de s*

qu'un tel espace convient admirablement à la direction, au mouvement, au rythme général de la peinture de Tal-Coat, qui monte souvent de droite à gauche. Le mariage plastique entre le poème et l'aquatinte est très joliment réalisé, car les elzevirs de l'un, bien cernés par les couleurs étonnamment fraîches de l'autre, sont entraînés dans son ample rythme. Dans le précédent livre : immobilité de la pierre, ici : mouvement, respiration, dilatation, déploiement de lumière, sur papier d'Auvergne qui lui prête une certaine atmosphère comme vaporeuse. Le jaune de la couverture entraîne, je l'ai dit, dans un mouvement de gaîté, de lumière séduisante, bonne à respirer. Cette teinte se retrouve à l'intérieur dans les aquatintes, unie à des rouges ou à des noirs. Beaucoup de mouvements en noir rappellent les thèmes Troupeaux *de la dernière exposition du peintre. Aux couleurs déjà indiquées s'ajoutent du bleu et du vert. Une brise inspirée parcourt d'un bout à l'autre ce livre fluide. (Féquet et Baudier, typographes; aquatintes tirées par l'atelier Crommelynck).*

Il semble que les éditions Maeght aient l'intention de consacrer dans l'avenir de plus grands efforts en vue de telles créations bibliophiliques, puisqu'elles ont ouvert, à Levallois, une nouvelle imprimerie d'art et des ateliers très modernes de lithographie. Les livres dont nous venons de parler ont été réalisés chez divers imprimeurs de renom, ainsi que dans des ateliers de lithographie réputés. Mais désormais tout le travail sera exécuté par les soins de l'éditeur lui-même. L'édition est, dit-il, un art propre et original, une sorte d'architecture, œuvre collective dont la direction est assumée par l'éditeur, architecte en chef et ingénieur.

Georges Limbour.

La liberté des mers. Poèmes de Pierre Reverdy, lithographies originales de Georges Braque. Poèmes manuscrits par l'auteur, illustrés de 9 lithos originales en couleurs et de 34 lithos originales en noir. Un volume 56×38 cm., 176 pages. 50 exemplaires sur Montval et 200 exemplaires sur vélin d'Arches.

Pierre écrite. Poèmes d'Yves Bonnefoy. 10 ardoises taillées de Raoul Ubac. Un volume 29×39 cm., 20 exemplaires sur Auvergne, 105 exemplaires sur Rives.

Sur le pas. Poèmes d'André Du Bouchet, aquatintes originales de Tal-Coat. 15 aquarelles originales dont 7 en couleurs. Un volume 40×37 cm. 64 pages. 200 exemplaires sur Auvergne.

Ci-contre, une des 39 lithographies de Pierre Bonnard, illustrant La Rédemption par les Bêtes, *de Montherlant. Page ci-contre, une des aquarelles de Tal-Coat pour* Sur le Pas, *poèmes de A. Du Bouchet.*

FAUNES ET FLORE D'ANTIBES

Au cours d'une récente exposition, la galerie Lucie Weill a présenté l'ensemble des bons à tirer, signés par l'artiste, des diverses planches constituant le nouvel album d'œuvres de Picasso édité par Le Pont des Arts. *Reprenant la formule de celui des* Dessins d'Antibes, *ce nouveau recueil présente en premier tirage, en couleurs, dans le format original (50×65 cm.) onze peintures sur papier exécutées par Picasso à Antibes en août et septembre 1946. Propriété de l'artiste, exposées au Musée d'Antibes, ces peintures font partie comme les dessins du précédent album de la série dite de « La Joie de Vivre ». Aucun titre, du reste, ne leur conviendrait mieux. Faunes ou natures mortes, ce sont en effet des œuvres d'une liberté totale, parfaitement représentatives de cette exceptionnelle période de détente qui marqua alors la production de Picasso. Heureux dans sa vie privée, menant une existence calme et féconde dans la petite cité méditerranéenne où le conservateur du Musée Grimaldi a mis à sa disposition quelques salles qui lui servent d'atelier, il semble enfin délivré de l'angoisse qu'avait fait naître en lui une décennie particulièrement chargée en événements tragiques. Le malaise intérieur qui sourd dans son œuvre, de* Guernica *au* Charnier *— ce* Charnier *qui date tout juste de l'année précédente —, fait place à une joie sensuelle, à une gaieté enfantine et malicieuse que traduisent à merveille les planches de ce recueil.*

Présenté en feuilles dans un carton d'artiste dont Picasso a écrit le titre, cet ouvrage a été établi en étroite collaboration avec le peintre qui a suivi attentivement le travail et corrigé les essais. Il est précédé d'un frontispice en six couleurs, exécuté spécialement par l'auteur en 1959, et d'une courte préface de Jaime Sabartes. Il convient de louer sans réserve l'éditeur pour le soin à la fois minutieux et amoureux qu'il a apporté à la réalisation de ce très bel album.

Guy Habasque

Picasso: *Faunes et Flore d'Antibes.* 11 peintures et 1 frontispice. Préface de Jaime Sabartes. — Au Pont des Arts, Paris. 175 exemplaires dont 25 comportant une lithographie en dix couleurs tirée par Mourlot Frères d'après un dessin inédit de Picasso, « L'Atelier », daté 1958 et signé — et 125 exemplaires numérotés en rouge, dont 25 avec la lithographie, constituant l'édition américaine et réservés à la New York Graphic Society.

LA RÉDEMPTION PAR LES BÊTES

Distrait, je veux dire constamment émerveillé, échappant à toute servitude, s'enrichissant de toutes les rencontres, pas plus intimidé par le crocodile que par le canard, ayant autant d'yeux pour le poussin que pour la baleine, Bonnard est, de tous les peintres français, le plus directement apparenté à La Fontaine. Dès ses premières toiles nous voyons le chat s'étirer, le chien flairer son semblable, le coq promener à travers champs sa crête, fleur complémentaire. A vrai dire l'animalité est partout chez cet observateur qui aime à retrouver dans la femme ou l'enfant les grâces de la chatte et du singe, et découvrir tour à tour chez l'homme un lion, un ours, un crapaud ou un paon.

En enrichissant six textes de Montherlant *(La Rédemption par les Bêtes)* de trente-neuf dessins à la plume ou au pinceau (dont dix-sept inutilisés) que Bonnard avait commencé à graver sur pierre, Daniel Sickles a su donner une éclatante suite à ces petits chefs-d'œuvre d'allégresse et de fantaisie que furent, ornés simplement de clichés, *Les Histoires Naturelles*, *La 628-E 8*, *L'Histoire du Poisson Scie et du Poisson Marteau* et les *Histoires du petit Renaud*, qui sont ici surpassés.

La qualité du papier, de la typographie, de l'impression, confiée à Féquet et Baudier, de la mise en page; la fidélité des interprétations lithographiques de Fernand Mourlot donnent à cet ouvrage de grand luxe, tiré à deux cent quatre-vingts exemplaires, un précieux qui ne nuit ni à la familiarité ni au dynamisme d'images comme improvisées sous nos yeux au hasard des caprices et au gré des thèmes les plus divers. Les spécimens les plus opposés de la faune terrestre et marine nous content chacun, en marge d'un beau texte de Monther-



lant qu'ils ont ignoré, une *histoire*, une *fable*, auxquelles parfois se mêlent des enfants, des sauvages, des matelots, l'arbre ou la mer. Et tout ce décousu contribue cocassement à la séduction d'un livre débordant de vie, que les bibliophiles feront voisiner avec *Parallèlement*, avec *Daphnis et Chloé*, et qui, trouvant miraculeusement son unité, mérite qu'on l'admire comme un paradoxe heureux. *Claude Roger-Marx*

Henry de Montherlant: La Rédemption par les Bêtes, *illustré de 39 lithos de Bonnard. 280 exemplaires sur grand Vélin de Rives. (Nouveau Cercle Parisien du Livre.)*

SYLVIE

A la demande de l'éditeur Tériade, André Beaudin vient, après tant d'autres, d'illustrer le *Sylvie* de Gérard de Nerval dont la publication est maintenant imminente. Ceux qui ont aimé les illustrations qu'il exécuta pour des livres d'Eluard, Hugnet, Frenaud et Ponge se réjouiront de retrouver, dans une œuvre dont la poésie discrète s'accorde si bien au style personnel de l'artiste, l'un des meilleurs illustrateurs de l'époque en même temps que l'un des peintres «figuratifs» les plus remarquables d'aujourd'hui et, hélas! l'un des plus méconnus. Le renom de Beaudin, en effet, a doublement pâti de sa trop grande modestie et d'un concours de circonstances étrangères à son art. Il appartient à cette génération parvenue à maturité entre les deux guerres, à un moment où le cubisme, enfin reconnu, éclipsait toutes les recherches nouvelles, recherches sur lesquelles la guerre de 1939-45 vint étendre un voile de silence au moment même où elles auraient normalement dû porter leurs fruits. Trop moderne pour être publiquement loué pendant ces quelques années, Beaudin sembla trop sage au lendemain de la guerre lorsque la seconde vague abstraite fit son apparition, remettant en question jusqu'à l'actualité de Picasso. Trop fier pour jouer comme certains sur les deux tableaux, il continua alors son œuvre dans le silence sans renier son attachement à certaines découvertes du cubisme et en cultivant une pureté classique (éloignée, précisons-le bien, de tout «néo-classicisme») qui en fait le seul véritable continuateur de Gris.

Les lithographies que Beaudin a exécutées pour *Sylvie* possèdent toutes les qualités de ses toiles. Elles en ont l'architecture dense et subtile, la finesse des rapports colorés, l'extrême dépouillement plastique et l'émotion contenue. Comme cela arrive parfois, comme ce fut notamment le cas pour Léger avec *Le Cirque*, l'ouvrage a du reste inspiré à Beaudin toute une série de toiles que présentera ultérieurement la Galerie Louise Leiris qui annonce de son côté la publication d'un autre ouvrage illustré par Beaudin: *Le Calligraphe* de Georges Limbour. Pour ces deux livres l'artiste a eu à cœur d'exploiter à fond certaines possibilités de la technique lithographique qu'il a marquée de son empreinte personnelle. Un de ses buts a été d'arriver au meilleur résultat avec un minimum de couleurs. Sa science de coloriste s'accommode fort bien, est-il besoin de le dire, de cette économie de moyens.

Guy Habasque

Gérard de Nerval: Sylvie. *34 planches d'André Beaudin (20 hors-texte et 14 têtes de chapitres). — 180 exemplaires sur Arches dont les 60 premiers comportent une suite sur Japon nacré.*

Livres sur l'art

2000 ANS D'ART JAPONAIS
par Yuko Yashiro

Si étrange que cela puisse paraître, le lecteur de langue française n'avait encore aucune histoire complète de l'art japonais en français. En effet, de l'étude très érudite du regretté Jean Buhot, seule la première partie, allant des débuts de l'art japonais jusqu'à la fin de l'époque Kamakura (1350) a paru en 1949; la deuxième partie, bien que terminée, n'a jamais pu voir le jour.

Abondamment illustré, l'ouvrage du professeur et esthète Yuko Yashiro: «2000 ans d'Art Japonais» comble cette lacune; il avait paru en anglais chez Thames and Hudson, à Londres, en 1958, dans l'adaptation nuancée de P. C. Swann, Conservateur du Musée oriental d'Oxford. C'est son texte que Judith Cotte traduit en français, fidèlement.

Solidement relié, ce qui est bien agréable pour un ouvrage que l'on aimera souvent rouvrir, ce grand in-quarto presque carré présente, dans le texte, une abondante documentation photographique de 177 planches en noir et en couleurs, dont la grande taille permet une lecture suffisamment claire; parfois même, certaines parties d'une œuvre sont reprises et agrandies, faisant apparaître des détails plus complexes et mieux comprendre le métier de l'artiste: coup de pinceau ou travail du ciseau.

Dans une introduction, le professeur Yashiro raconte sa propre expérience lorsque venu, jeune, en Europe et, avoue-t-il, sans grande connaissance préalable, il fut, en présence des œuvres de Léonard de Vinci, de Piero della Francesca et de Botticelli, «immédiatement bouleversé par leur spiritualité et leur beauté». Après ce premier séjour en Europe, il n'a qu'une hâte: revoir les œuvres de son pays, dont il ignore, dit-il, presque tout, pour les confronter avec celles d'Occident encore vivement présentes dans sa mémoire.

«Lorsque je me mis à contempler les chefs-d'œuvre de l'art japonais, je pris conscience que je ne les regardais pas autrement que les œuvres occidentales. J'étais un simple amateur d'art, se satisfaisant pleinement au seul contact de leur beauté... Je sentis que ces grandes œuvres de mon pays pouvaient se comparer à n'importe quel chef-d'œuvre de l'art italien que j'avais étudié pendant de si longues années.»

Cette expérience, il la renouvelle d'une façon encore plus directe lorsque, chargé d'organiser une exposition de peintures et de sculptures japonaises aux Etat-Un[...] 1953, il put, au Metropolitan Museu[m of] Art de New York, en franchissant les [quel]ques mètres qui séparaient les salles d'[expo]sition japonaises des autres salles du m[usée,] passer sans heurt des peintures relig[ieuses] du Japon à celles des maîtres italiens [sans] que les premières aient en rien perd[u de] leur fascination, confronter le sobre po[rtrait] de Yoritomo ou des œuvres en noir et [blanc] avec des toiles de Rembrandt. «Cette ex[posi]tion», poursuit Yashiro, «me donna un [sen]timent de liberté, comme si l'art jap[onais] s'était soudain débarrassé des barrières [dres]sées par les impressions superficielle[s des] touristes ou les ratiocinations des histo[riens] de l'art...»

Après une revue rapide des différ[entes] époques et courants de l'art japonai[s, le] texte se divise en deux parties: I. — [La] sculpture, II. — La peinture, cette der[nière] étant divisée en 11 chapitres: 1. La [pein]ture bouddhique; 2. Le portrait; 3[. Le] Yamato-e; 4. Les e-makimono; 5. La [pein]ture suiboku; 6. La peinture sur para[vents;] 7. Les débuts de l'ukiyo-e; 8. L'écol[e de] Sôtatsu; 9. L'école réaliste; 10. La [pein]ture bunjin-ga; 11. Le nouveau Japon[.]

Un des intérêts de l'ouvrage est de rest[ituer] par la photographie, accompagnée de no[tices] détaillées, un bon nombre des pièces qui [figu]rèrent à l'exposition d'art japonais qu[i eut] lieu en Europe en 1958. Pour n'en [citer] que quelques-unes: l'étrange figurine [au] visage presque félin d'époque néolith[ique] Jômon; le beau haniwa de terre cuite r[epré]sentant un guerrier au visage juvénile[,] armure et casqué, du VIe siècle; le por[trait] éloquent du moine Gonzô prêchant, de l'[...] du XIe siècle; des peintures du bouddh[isme] ésotérique de divinités à l'aspect ter[rible] entourées de flammes, datant de l'ép[oque] Heian (IXe-Xe siècles); la sereine fi[gure] du Bouddha Sakyamuni, reflet de la dou[ceur] des croyances bouddhiques à la fin de l'ép[oque] Héian (XIIe siècle); l'apparition resp[len]dissante du «Bouddha Amida traver[sant] les montagnes» pour venir au-devant [du] mourant, recueillir son âme et l'emm[ener] dans son Paradis, œuvre de l'époque Ka[ma]kura (XIIIe siècle); la vue panoram[ique] à l'encre, de Hakone, que Sesshû a[...] esquissée alors qu'il voyageait, déjà très [...] dans cette région, de l'époque de Muroma[chi;] la très célèbre paire de paravents déc[orés] d'une encre tantôt noire, tantôt vapore[use,] des grands pins dans la brume, de Tôh[aku] (fin du XVIe-début du XVIIe siècles)...

A. Hauchec[orne]

Yuko Yashiro et Peter C. Swann: 2[000] *ans d'art japonais.* 135 ill. noir, 42 c[oul.] 268 p. 28 × 33,5 cm. Ed. du Port-Ro[yal.] Excl. Hachette. 100 NF.

MERVEILLE DES PALAIS ET VILL[AS] D'ITALIE

Il semble impossible d'épuiser les «m[er]veilles» que recèlent la campagne italie[nne] et même les villes célèbres que l'on croit [bien] connaître: palais aux ordonnances majestu[eu]ses, aux fascinants décors en trompe-l'[œil,] villas dressées au milieu de jardins en [ter]rasses, reflétant dans des miroirs d'e[au] immobiles leurs balustrades hérissées de [sta]tues gesticulantes. Dans l'album publié [par] G. Masson aux éditions Arthaud, le vo[ya]geur retrouvera avec plaisir, de Gênes à Cap[ra]rola, de Maser à Palerme, des sites q[...]

visités, mais qu'il verra peut-être ici sous un aspect nouveau. Il découvrira aussi des retraites plus cachées (mais dont une carte à la fin du volume lui révélera le secret), dont il pourra rêver jusqu'aux prochaines vacances. Il existe par exemple, autour de Lucques, de belles villas (à Fraga, à Segromigno, Saltocchio, Camigliano) qui figurent bien rarement sur les itinéraires touristiques. G. Masson présente palais et villas par région et les décrit dans des notices donnant l'essentiel de leur histoire, après une introduction générale sur chacune de ces provinces qui, jusqu'au siècle dernier, ont eu leur vie propre, leurs mécènes et leurs princes. L'ensemble est attrayant, les photographies généralement bien choisies et très évocatrices.

Merveilles des Palais et Villas d'Italie. Textes et photographies de Georgina Masson. Introduction de Gabriel Faure. 268 p. 193 rep. en noir. 33×28 cm. Arthaud. 66 N.F.

LA PINACOTHÈQUE DE MUNICH

Les Editions Elsevier de Bruxelles viennent de consacrer à la Pinacothèque de Munich un superbe volume dont les 140 planches présentent admirablement « les chefs-d'œuvre de l'art européen ». Ce sous-titre de l'ouvrage n'est pas usurpé. Aux commandes de Guillaume IV à Altdorfer, à Burgkmair, à Barthel Beham, aux acquisitions de l'électeur Maximilien Ier (le retable Paumgartner, les Quatre Apôtres de Dürer, par exemple), aux maîtres flamands réunis par Max-Emmanuel, s'ajoutèrent par héritage l'ensemble unique des Rubens (L'Enlèvement des Filles de Leucippe, La Bataille des Amazones, Le Paysage avec un arc-en-ciel) *qui avait appartenu à Jean-Guillaume de Pfalz-Neuburg. La collection des primitifs constituée par les Boisserée, que Louis Ier acheta en 1827 (voir page 37), les chefs-d'œuvre italiens dont le souverain s'assura la possession au prix d'une obstination inlassable* (La Pietà *de Botticelli,* La Madone Tempi *de Raphaël) enrichirent cet ensemble déjà étonnant. La Pinacothèque de Munich où entrèrent encore par la suite des tableaux d'Antonello de Messine, de Léonard de Vinci, de Poussin, est ainsi devenue peu à peu l'un des plus célèbres musées du monde.*

Les reproductions en noir comme les planches en couleur qui illustrent l'ouvrage sont d'une grande qualité et les détails bien choisis. Le lecteur français, malheureusement, sera constamment dérouté par la langue, tant dans la préface (où on lit par exemple « Combien international était le mouvement artistique de l'époque suivante où les peintres introduisent la réalité transcendantée, se constate dans divers tableaux ici » !) que dans la traduction laborieuse du texte d'Ernst Buchner. S'il surmonte cette difficulté, il y trouvera des indications intéressantes sur les différentes écoles représentées à la Pinacothèque. Des notices placées à la fin du volume donnent des références précises sur chacune des œuvres reproduites. On regrettera pourtant l'absence de toute bibliographie. L'ouvrage en somme est à regarder plutôt qu'à lire. Mais pour découvrir, ou retrouver, les trésors d'un musée, l'image n'est-elle pas finalement ce qui importe avant tout? M.G. L.C.M.

E. Buchner: *La Pinacothèque de Munich.* Un vol. 29,5 × 35 cm. 210 planches dont 98 planches en noir et 42 planches en couleur. Elsevier, Bruxelles, 105 N.F.

VIEIRA DA SILVA

Suite de la page 35.

J'aime beaucoup la peinture de Giacometti. Surtout, il y avait un gris... un gris comme on n'en voit jamais... un gris épais, profond, lisse... comme le gris de la terre glaise quand elle est mouillée. Vite, je reviens chez moi. Je voulais faire une toile grise. A peine dans mon atelier, je prends un gris... ce n'était pas ça... un autre... non plus. Mes mains, presque malgré moi, se posaient ici, là, sur des couleurs vives, criardes, que je n'emploie jamais : de l'orange, du vert émeraude, du bleu de cobalt. Il a fallu que je peigne avec ces couleurs-là. J'ai fait un tableau éclatant comme un coucher de soleil. Pourtant je n'aime pas les couchers de soleil... du moins du côté du soleil. Je les aime du côté de l'ombre... Enfin vous voyez... les théories !

— Monet disait: « On ne fait pas de tableaux avec des doctrines », mais il ajoutait: « On n'est point un artiste si l'on ne porte son tableau dans sa tête avant de l'exécuter ».

— *Bien sûr, je porte mon tableau dans ma tête, mais d'une façon idéale. Je me rapproche, par tâtonnements, le plus près possible de cette idée. Souvent il m'arrive qu'on me dise : « Surtout, laissez cette toile comme elle est, n'y touchez plus ! » Je ne peux pas. Je sens qu'elle n'est pas finie. Il faut que je continue. Parfois ça ne va plus du tout. Il faut mettre de côté, attendre. Il m'est arrivé de terminer un tableau plusieurs années après l'avoir commencé, comme si ce tableau avait été trop difficile pour moi au début, comme s'il avait fallu que je fasse des progrès pour pouvoir l'achever. Au début, j'arrivais rarement jusqu'au bout. C'est l'époque où Jeanne Bucher disait que je peignais trois tableaux par an.*

— On vous considère comme un peintre semi-figuratif. C'est-à-dire que certaines de vos toiles évoquent l'idée d'un sujet, d'une représentation figurative?

— *Oui, celle-là, par exemple.*

Vieira da Silva me montre une toile: « La Gare Montparnasse ». Un savant enchevêtrement de lignes, de rails, s'ordonnent autour de points plus compacts, évoquent en effet de façon frappante une grande gare avec ses aiguillages, ses centres nerveux.

— *La plupart du temps, ce sont mes amis qui donnent des noms à mes toiles lorsqu'elles sont finies. Je n'avais pas le moins du monde la Gare Montparnasse dans l'esprit lorsque j'ai peint ce tableau.*

Pourtant c'est une gare. Il est intéressant de voir aujourd'hui certains peintres abstraits revenir au figuratif par les voies qui leur sont propres. Pendant longtemps, le peintre est parti de la nature pour aller vers l'abstraction. Va-t-il, à partir de l'abstraction, retrouver la nature? Les objets ont la vie dure. Aujourd'hui, ils sont soumis à une mystérieure alchimie qui les dissout dans l'esprit du peintre abstrait. Demain, peut-être surgiront-ils mieux portants que jamais de cette descente aux enfers, et joueront-ils à l'artiste le bon tour de renaître sous sa main, sans qu'il le veuille, tels que le bon Dieu les a faits!

Nous quittons l'atelier, nous retraversons le petit jardin, nous retrouvons Arpad Szenes. C'est le moment du repos.

— Alors, cette confession? me demande-t-il.

Je réfléchis. Je revois en pensée deux toiles que Vieira da Silva avait rapprochées: l'une de 1936, grêle et nerveuse, zébrée de lignes, l'autre, récente, d'une admirable densité, où les taches colorées s'appellent et se soutiennent les unes les autres.

— Peut-être pourrait-on définir l'évolution actuelle de la peinture de Vieira da Silva en disant qu'il y a un abandon du linéaire au profit de la couleur?

— Oui, et c'est un signe de maturité, dit Arpad. Les lignes, ce sont les béquilles du peintre.

— *N'est-ce pas une évolution naturelle?* dit Vieira da Silva. *Regardez Velasquez, Rembrandt... comme les premières œuvres sont enserrées, compactes... et puis, peu à peu, la couleur s'échappe. Il y a dans la jeunesse un besoin de s'affirmer... La peinture, c'est comme ce fruit,* dit-elle, en prenant sur la table une belle pomme opulente et dorée — *une maturation lente, une œuvre de chaque instant. Pour vous expliquer ma peinture, il faudrait que je vous raconte chaque minute de ma vie...*

Je sors dans la nuit fraîche. La rue est déserte. Les maisons veloutées de brouillard ressemblent à une toile que m'a décrite le peintre, *une toile grise, comme certains vieux quartiers de Paris dans la brume d'hiver, quand les maisons ont l'air toutes patinées d'ombre.*

Au coin de la rue un petit café s'ouvre et rejette sa cargaison de joueurs de belote. « T'aurais pas dû relancer à pique! » Peut-être est-ce le gentil quincaillier qui demandait à Vieira da Silva si elle faisait de la peinture industrielle?

Je pense à ce qu'elle m'a dit: « Ce que j'aime tant à Paris, c'est tous ces gens si variés, si différents, ces petits commerçants, ces petits artisans, ce petit peuple si sympathique ».

Ce petit peuple sympathique peuple aussi à sa manière les toiles de Vieira da Silva. Un poème de René Char me revient en mémoire: « Combien durera ce manque de l'homme mourant au centre de la création parce que la création l'a congédié? » Au centre de l'œuvre de Vieira da Silva, l'homme ne meurt pas. Il est là, bien vivant, dans un univers semblable à ses rêves — poétique, lumineux et gai.

Si vous voulez en savoir davantage
Voyez l'article de J. Grenier dons l'Œil nº 14.

DE L'ARCHITECTE

vous montre

un exemple de construction

industrielle française

réussie





TEXTE DE GUY HABASQUE

Reportage photographique de Claude Michaelides



Hall d'entrée des services généraux escalier suspendu menant au restaura Murs revêtus d'ardoise verte et d'acaj (non visibles ici). Plafond en staff éclairage par bandes lumineuses. Sol dalles de granito avec joints d'aluminiu

En France, mise à part l'usine bonneterie Duval à Saint-Dié, recon truite en 1947 par le Corbusier (vo *L'Œil* nº 49), le niveau de la constru tion industrielle est resté pendant lon temps particulièrement bas et ce n'e que depuis peu d'années que l'on pe enfin parler dans ce domaine de réalis tions architecturales dignes de ce nor Les réussites véritables restent, il e vrai, encore peu nombreuses, spéciale ment dans la région parisienne qui e une des plus défavorisées. C'est pou quoi il a semblé intéressant de présent ici la nouvelle usine de la S.P.E. à Cl mart qui, sans apporter de nouveau révolutionnaire, n'en constitue pas moir un exemple tout à fait satisfaisant d'un construction industrielle à la fois fon tionnelle et élégante.

La S.P.E., ou Société de Prospectio Electrique, fondée en 1926 sous l'im pulsion de Conrad et Marcel Schlun



▲
Bâtiment des services généraux. Ossature métallique peinte en noir et mur formé de vitrages et de panneaux de tôle émaillée bleu clair alternés, encastrés dans une grille d'aluminium. Portes de verre surmontées d'un auvent dont la face inférieure est rouge.

berger, assurait avant la guerre la recherche et les études pour tout le groupe Schlumberger, groupe spécialisé dans la mise au point de méthodes géophysiques d'investigation des sondages pour la recherche du pétrole et du gaz naturel ainsi que des procédés auxiliaires de mise en production. Relayée durant la guerre par le Centre Schlumberger de Houston (Texas), la S.P.E. a repris et intensifié son activité depuis 1945. Le développement de ses diverses activités devait amener la S.P.E. à regrouper ses établissements, disséminés dans Paris, en un unique centre d'études et de fabrication.

Ce centre s'élève depuis peu sur un terrain situé au Sud-Ouest de Paris en bordure de la R.N. 306, à mi-chemin environ entre le Centre Nucléaire de Fontenay-aux-Roses (voir *L'Œil* nº 52) et le carrefour du Petit-Clamart. La réalisation matérielle en fut confiée à MM. Legrand et Rabinel, architectes et ingénieurs E.C.P., à qui l'on doit du reste plusieurs autres constructions industrielles importantes. D'entente avec la société et en étroite collaboration avec ses services techniques, ceux-ci consacrèrent d'abord une étude extrêmement approfondie au fonctionnement interne de l'entreprise et aux nécessités d'agencement et de construction qui en résultaient, puis établirent les divers projets préparatoires en les poussant jusque dans les plus petits détails. Sous leur contrôle, ils créèrent une sorte de bureau de coordination comprenant, outre les membres de leur agence et les techniciens de la S.P.E., des représentants de tous les corps d'état groupés sous l'égide de l'entreprise-pilote, la Société des Grands Travaux de l'Est. Cette étude préalable permit non seulement d'utiliser largement les éléments préfabriqués et de concentrer les divers ateliers en un nombre très limité de bâtiments, mais aussi de mener très rapidement le chantier à terme et de maintenir, sans aucun supplément, les prix fixés au départ.

Tel qu'il se présente à l'heure actuelle, le Centre de la S.P.E. se compose de quatre bâtiments d'une surface totale de 8000 m² pour un terrain de 40 000 m². Ce terrain se révéla d'ailleurs difficile à aménager en raison de l'existence d'une dénivellation de cinq mètres alors que tous les ateliers devaient se trouver au même niveau. Le bâtiment administratif, dit des études techniques, comprend sept laboratoires, un bureau de dessin, un de méthode, les archives, une bibliothèque, un atelier de tirage de plans et soixante bureaux. Le second, le plus grand de tous, groupe autour du magasin un certain nombre d'ateliers (mécanique générale, prototypes, galvanomètres) et contient aussi les services généraux

et le restaurant. En son centre un patio assure un éclairage reposant et un abri contre le bruit aux ateliers de mécanique de précision où le travail est particulièrement délicat. Le troisième bâtiment constitue une station d'essai qui, étant donné la configuration du terrain, est en partie souterraine. Elle se compose d'un laboratoire enterré éclairé par une unique façade Est et des sky-domes et une tour de 23 m. 50 enterrée à 13 m. sous terre dans laquelle sont recréées pour l'essai des appareils de sondage des conditions physiques analogues à celles rencontrées sur le terrain. Le quatrième, enfin, est formé d'un vaste atelier où sont équipés les camions-laboratoires et de quelques ateliers auxiliaires.

Les architectes ont adopté des techniques résolument modernes. Ils ont choisi en particulier une trame générale de construction modulée à 0,90 m, permettant une grande souplesse d'implantation des cloisonnements intérieurs. Dans le bâtiment des études techniques, par exemple, les cloisons mobiles peuvent diviser les bureaux suivant une largeur de 3 à 6 trames et une profondeur de 5 à 7 trames selon l'implantation du couloir par rapport à la ligne de poteaux médiane de l'ossature. Ce module régit également la façade traitée en mur-rideau. Contrairement à beaucoup de murs-rideaux dont les panneaux filent verticalement selon une trame serrée, la grille porteuse en aluminium a été tramée ici sur 2 m. 70, ce qui allège considérablement l'aspect plastique de ce bâtiment en évitant la répétition trop fréquente des montants. Ce mur, accroché à une ossature de béton armé, fait alterner en bandes horizontales la glace transparente des baies et une glace émaillée gris-bleu (Saint-Gobain) pour les allèges. Chaque baie comprend une glace fixe de 1 m. 80 de large, encadrée de deux châssis ouvrants de 90 cm. pivotant sur axe vertical. Les panneaux sont des panneaux respirants formés d'une couche de glace émaillée et d'un panneau isolant de polystyrène entre lesquels se fait la ven-



tilation. Les autres bâtiments prés
tent, eux, une ossature métallique.
façade des services généraux est co
posée d'un soubassement de briques
parement roses et de bandes altern
de tôle émaillée et de vitrages dans
grille d'aluminium. Les murs-pign
sont également en briques, de mê
que ceux de la station d'essai. Les m
latéraux du bâtiment des camions s
identiques, mais comportent une ba
vitrée dans le haut pour éclairer
petits ateliers, les pignons de t



Elévation des bâtiments des services généraux et des études techniques.



A droite, bâtiment des services généraux. A gauche, tour carrée de la Station d'essai. La partie enterrée de cette tour s'enfonce à 5 m. et est prolongée par une cuve de béton armé de 8 m. où les essais s'effectuent dans des conditions identiques à celles rencontrées à 7500 m. de profondeur.

émaillée étant pourvus de larges portes coulissantes métalliques pour le passage des camions.

L'installation ne possédant pas de conditionnement d'air, les problèmes d'isolation thermique et de ventilation ont été étudiés avec un soin particulier. Grâce à l'établissement de circuits d'air les architectes sont arrivés à assurer à chaque pièce sa ventilation propre. Le bâtiment administratif, pourvu de stores intérieurs à lamelles, comporte en outre sur les façades Sud et Ouest des stores-bannes extérieurs de toile plastifiée destinés à arrêter les rayons directs du soleil. Etant donné la faible épaisseur du mur, ceux-ci sont encoffrés dans l'épaisseur du plancher, ce qui les rend invisibles une fois enroulés.

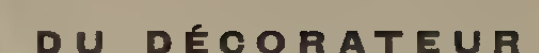
Les problèmes sociaux et esthétiques n'ont pas été négligés non plus. Les installations sanitaires sont spécialement dignes d'éloges. Le restaurant du type « libre-service », très vaste et très clair, a été aménagé de manière à apporter une détente bienfaisante au personnel entre les heures de travail. Le grand escalier suspendu qui y conduit donne une impression de légèreté et d'élégance avec sa cage entièrement vitrée sur la façade. Mais la principale réussite est probablement l'étude des couleurs réalisée par M. Van Hout. A l'intérieur des couleurs claires et douces, parfois rehaussées d'une note plus vive, donnent un sentiment de calme sans froideur. A l'extérieur, l'harmonie gris pâle du bâtiment des études techniques est relevée par le bleu vif des stores de toile, cependant que celui des services généraux joue sur l'opposition des surfaces de briques rose ocré et des panneaux de tôle émaillée bleu clair. En contraste voulu, les panneaux de tôle de la station d'essai et du bâtiment des camions offrent des colorations rouge vif et rouge foncé. L'ensemble est net et gai. Des gazons bien entretenus achèvent de donner un aspect plaisant à l'usine. Ils seront d'ailleurs ultérieurement plantés d'arbres et agrémentés d'une pièce d'eau et de sculptures, lorsque l'extension de certains bâtiments sera réalisée.

Les nouvelles installations de la S.P.E. offrent, on le voit, un excellent exemple d'équilibre entre les exigences fonctionnelles et les besoins esthétiques actuels.

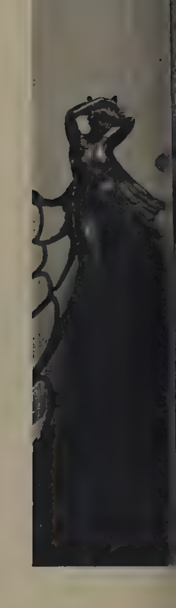


La salle de restaurant, largement éclairée par la baie vitrée de droite, est à la fois nette, claire et gaie. On y sert 300 repas à la fois, en trois services. Après les travaux d'agrandissement prévus, la superficie du restaurant atteindra 21×21 m.





vous montre
quelques-unes des réalisations présentées
au Salon des Arts Ménagers
par les antiquaires parisiens
sur le thème
« Quarante siècles de création »



Cette année, la présentation des Antiquaires et des Décorateurs « Quarante Siècles de création » évoque c noms de collectionneurs, illustres ou oubliés, fait surgir des affinités entre les objets les plus divers p des confrontations inattendues. Les collectionneurs ne posent-ils pas les jalons de l'histoire de l'art? En e se reflètent les goûts et les tendances d'une époque. Au siècle de Galilée et de Descartes, les grandes déco vertes scientifiques suscitent un très vif intérêt pour les instruments de précision et les curiosités naturell Tantôt le collectionneur scrute l'avenir, prévoit les engouements futurs, tantôt il explore le passé, fa revivre l'objet oublié. *L'Œil* s'est arrêté sur quelques réalisations et a choisi, pour les présenter, dive documents qui replacent l'amateur dans son temps ou, au contraire, permettent d'opposer des creatio d'origine et d'époque très éloignées.



◄ *Cette vitrine fait partie d'un ensemble (reproduit page ci-contre, en haut) où les extravagances du style 1900 et les réminiscences orientales évoquent une esthétique chère à Oscar Wilde. Le cadre provient d'un hôtel particulier de la rue des Moulins, à la Belle Epoque. Sur les rayons voisinent objets japonais et 1900 : bijoux de Lalique en or et émail, pâtes de verre de Gallé, tsubas, inro, netzuké à têtes de mort, grès japonais, plat en Kutani.* Réalisation de Michel Beurdeley *avec le concours de* Manoukian.





Portrait dessiné *d'Oscar Wilde. 1892.*

Voici un aspect du décor suggéré par Oscar Wilde et son temps. L'art japonais qui, quelques années auparavant, avait influencé les impressionnistes, envahit l'art décoratif 1900: arabesques florales, papillons, libellules ornent la plupart des créations de l'époque. Nous les retrouvons ici dans le bois sculpté du fauteuil, la table « travailleuse » de Majorelle (au fond), le guéridon à marqueterie de fleurs par Gallé (à gauche). Vases en porcelaine de Sèvres, en pâte de verre de Gallé, bol en Raku (grès japonais). Le grand palmier est en bronze doré, les grilles, au premier plan, sont en fer forgé (voir ci-dessous l'une d'elles). Au mur, quelques éventails chinois. Réalisation de Beurdeley *avec le concours de* Manoukian.

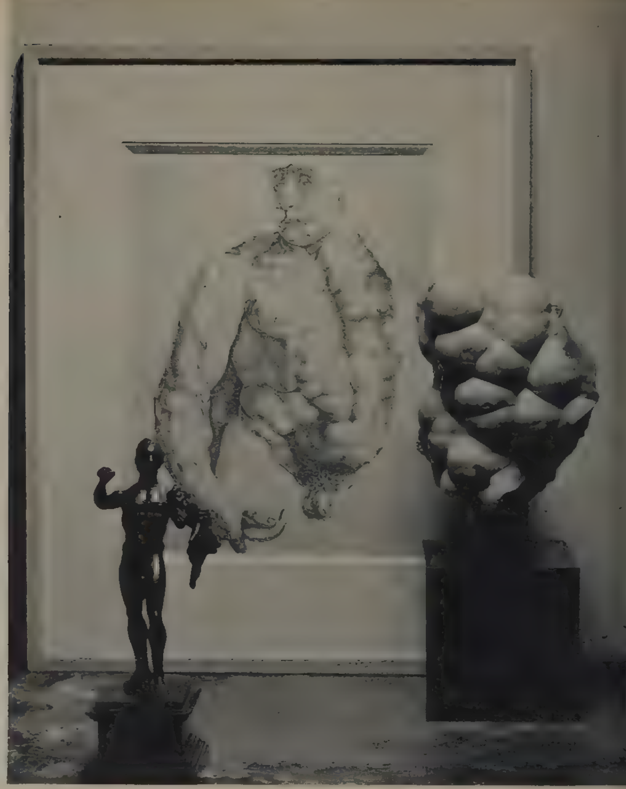


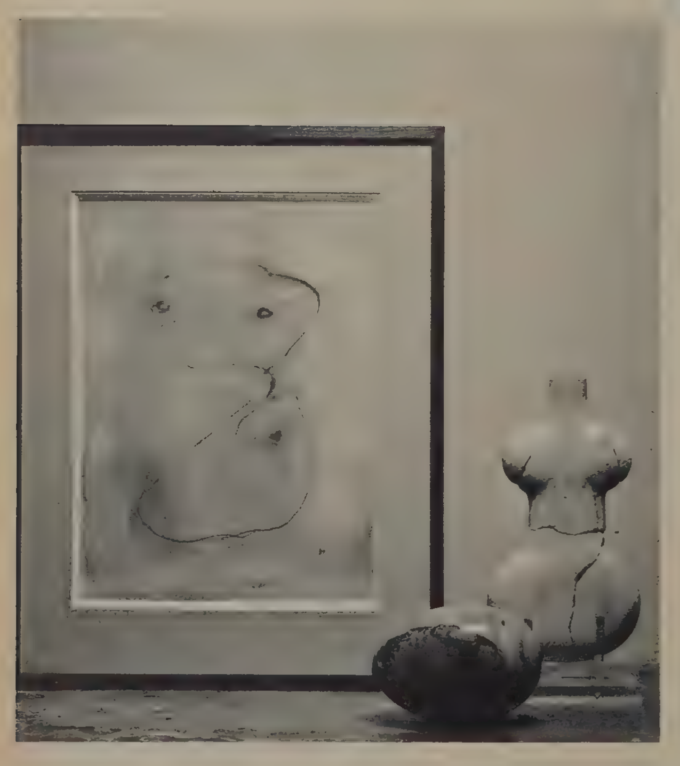


▲

Détail d'un dessin exécuté par Aubrey Beardsley, pour illustrer la « Salomé » d'Oscar Wilde. L'œuvre de Beardsley, peintre et dessinateur anglais (1872-1898), est marquée du goût décadent de l'époque. Effrayé par la hardiesse de ces illustrations, l'éditeur refusa de les publier.

Associer des objets très différents d'origine et d'époque est un jeu stimulant pour l'imagination du collectionneur. A droite : un dessin de Hendrick Goltzius, peintre et graveur hollandais du XVIe siècle, et un silex naturel. La musculature exagérée du torse d'Hercule et les reliefs de la pierre se répondent étrangement. Au premier plan, un bronze étrusque de proportions équilibrées. Ci-dessous : une gouache récente de Henri Michaux, un objet cycladique de forme « violon », trouvé dans la mer Egée et datant du troisième millénaire avant J.C., évoquent par leurs lignes courbes le même principe de fécondité. L'œuf du premier plan est en spathfluor, pierre dure qui se rencontre seulement dans certaines régions d'Angleterre. Réalisations de Nicolas E. Landau. ►





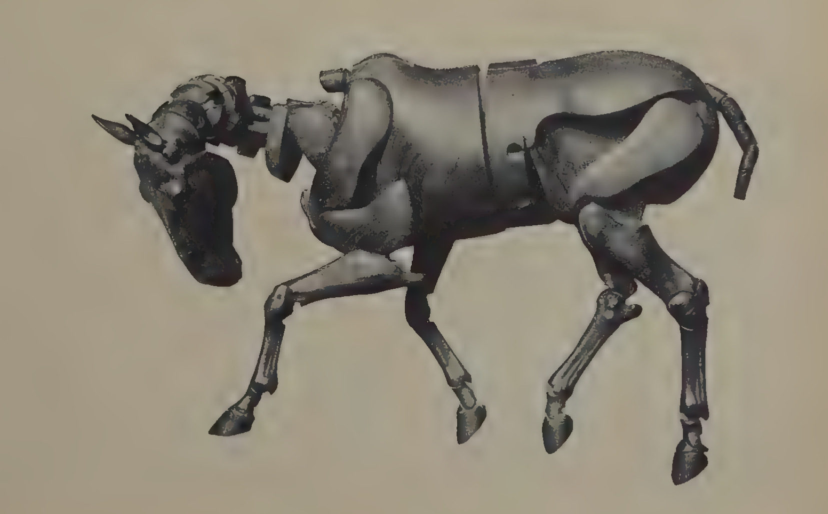
Aujourd'hui pièces de collection, les p miers objets fabriqués par l'homme étai strictement utilitaires : outils de pie taillée du paléolithique, haches et poin de flèches en pierre polie du néolithique , forme évidée à droite est une hache-marte en pierre polie du Danemark, 3000 a av. J.-C. (Le Corneur et Roudillo





▲

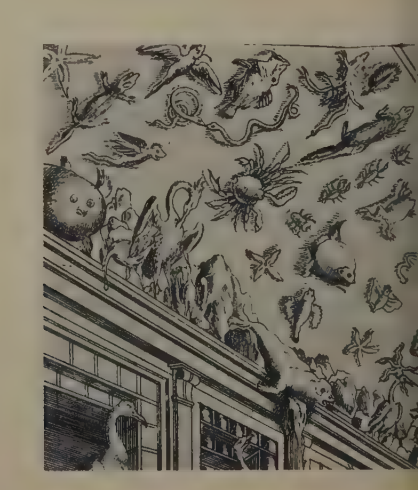
Dans son hôtel de Lude, construit par ► *Robert de Cotte, Joseph Bonnier de la Mosson (1702-1744) possédait sept cabinets « de plain-pied et d'enfilade »: le cabinet d'anatomie, de physique, celui des « animaux en phioles », le laboratoire, l'apothicairerie, le cabinet du Tour et des Outils, la bibliothèque, les galeries de meubles, de tableaux, d'estampes. Celui que nous reproduisons ci-dessus, d'après le catalogue de vente de Bonnier de la Mosson, a suggéré la réalisation ci-contre. Bonnier apportait un soin particulier à la présentation de ses collections: glaces, boiseries, sculptures étaient destinées à les mettre en valeur. Nous avons ici un aperçu de ce que pouvait être ce fastueux cabinet: dans un encadrement de belles boiseries XVIII*e *siècle se détachent les objets les plus divers. Sur le rayon du haut, entre deux manuscrits, un instrument de géodésie en cuivre, signé Jean Langlois, qui a appartenu à Bonnier de la Mosson. Un cheval de bois articulé du XVIII*e *siècle (reproduit ci-contre), deux pièces de tournage, une mappemonde, des instruments de précision, quelques minéraux rares témoignent de l'intérêt du collectionneur pour les sciences les plus opposées.* Réalisation de Jansen.



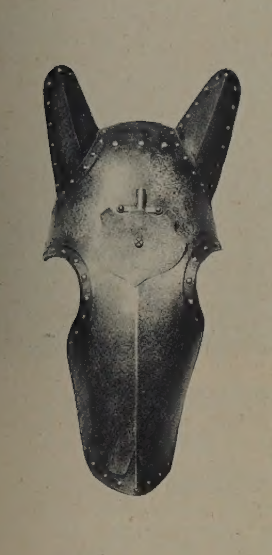
▲
Les séductions des années 20 se mêlent, dans ce décor, aux influences déterminées par Paul Poiret : s'il introduit la fantaisie son style demeure classique d'inspiration. La couleur retrouve son prestige : tango, vert cru, jaune citron, alliés au gris, au noir, s'imposent dans la mode et la décoration. Cette symphonie colorée est évoquée ici par le papier rayé gris des murs et les coussins multicolores qui jonchent le divan. La commode en galuchat, de Ruhlmann, et les sièges d'inspirat munichoise annoncent déjà le dépou ment du style « Arts Décoratifs 192 Dans la vitrine, verreries de Marino masques nègres. Au mur, à droite, dessin de Van Dongen, au centre nature morte de Raoul Dufy (vers 19 coll. part.), qui fut l'ami de Poiret, com Segonzac et Boussingault. Sur la commo un buste de Paul Poiret par Marie Va lief. Réalisation de Mercier Frèr



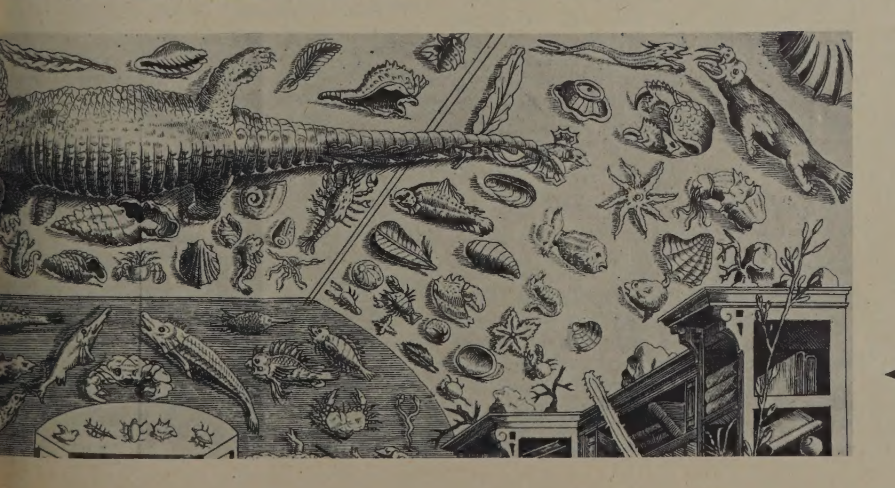
◄ *Georges Lepape a longtemps travaillé pour Paul Poiret. Voici, dessinée par lui, une planche extraite de l'album « Choses de Paul Poiret, vues par G. Lepape », 1910.*







▲
*En haut: chanfrein de chameau aux rmes de l'armurerie de Sainte-Sophie. XIII*e *siècle. Au-dessous, chanfrein de heval. XV*e *siècle. Deux éléments de 'ensemble consacré à Jacques Duchié, ourgeois parisien, premier amateur de uriosités, vers 1430.* Réalisation Bresset.



▲
*Un étonnant cabinet « Naturalia et Artificiala » est évoqué ici sous le signe de Pierre Borel, médecin du Roi, membre de l'Académie des Sciences, écrivain et antiquaire (1620-1671). La plupart des curiosités naturelles sont représentées: squelettes, peaux de bêtes rares, coquillages, minéraux, animaux empaillés... Le crocodile était un spécimen très recherché. De belles boiseries XVIII*e *siècle encadrent les vitrines.* Réalisation de Mercier Frères. *C'est le document ci-contre, publié* ◄ *dans le n*o *38 de* L'Œil *et représentant le cabinet d'un amateur italien au XVII*e *s. qui a inspiré à l'antiquaire parisien l'idée de cette réalisation.*

LA MANUFACTURE DE SÈVRES

(Suite de la page 70.)

La seconde fut le banquet offert le 10 novembre 1856 par les employés de la Manufacture Impériale de Sèvres à Victor Regnault, leur directeur. Chaque membre du personnel avait cotisé sur la base d'une journée et demie de travail. Il y eut deux cent vingt-cinq souscripteurs; les sommes données s'échelonnèrent entre trois et trente francs. Théophile Fragonard, petit-fils d'Honoré Fragonard, a fixé le souvenir de ce mémorable repas en composant une grande gouache.

Il a saisi le moment où arrive un groupe de dames qui n'ont pas pris part au banquet servi sur de longues tables sous une draperie retenue par des guirlandes. Au premier plan, au centre, s'avance Mme Regnault, accompagnée de ses enfants, son fils Henri porte un bouquet. Avec un peu de patience, on pourrait sans doute reconnaître les dames qu'accueillent Victor Regnault et ses adjoints. Parmi elles figurent certainement celles qui, sous le Second Empire, et suivant une coutume qui remontait à la royauté, rendirent, au nom de l'Empereur et de la Manufacture, le pain bénit en la paroisse de Sèvres chaque dimanche de Pâques. Cette pieuse tradition s'accompagnait d'un geste charitable instauré par Brongniart: chaque famille malheureuse de la commune de Sèvres recevait, ce jour-là, des *pains blancs de première qualité.*

Le XXe siècle ne nous laissera pas de souvenir semblable. Peu importe puisque les œuvres demeurent en dépit de la fragilité de la porcelaine. Comme autrefois, celle de notre époque s'en va très loin attester le maintien des traditions de qualité et de perfection. La coutume des présents diplomatiques, qui remonte au milieu du XVIIIe siècle, continue d'écrire l'histoire de la Manufacture Nationale française dans tout l'univers. Ainsi, en faisant le tour du monde, on pourra, demain comme aujourd'hui, suivre l'évolution de la porcelaine de Sèvres. On trouvera, soigneusement conservés par les cours étrangères ou les gouvernements qui leur ont succédé, les formes rocaille et, plus ou moins inspirées de l'Orient, les décors de fleurs, d'oiseaux, de délicats paysages de la période Louis XV; les lignes plus sobres, les attributs, guirlandes, fines arabesques, camées, scènes mythologiques, propres au style Louis XVI; la rigidité toute antique, le goût encyclopédique, les scènes inspirées par l'épopée napoléonienne du Ier Empire; les grands meubles et les tableaux, les paysages à scènes de genre anecdotiques empreintes de romantisme de la Restauration et de la Monarchie de Juillet; tous les effets obtenus par les pâtes rapportées et les éléments du « modern style » de la fin du XIXe siècle; la stylisation du début du XXe siècle et les recherches plus abstraites qui marquent le temps présent.

Les Ambassadeurs de tous les pays sont reçus à Sèvres avec plaisir et courtoisie. Après leur avoir montré les ateliers l'habitude veut qu'un souvenir leur soit offert. Le plus généralement le choix se porte sur une pièce charmante, traditionnelle par sa forme et sa couleur; son nom « écuelle Boizot » est une réminiscence du XVIIIe siècle finissant et son décor d'or sur fond bleu de Sèvres rappelle que, depuis le privilège accordé à Vincennes, le succès du *beau bleu* ou bleu royal comme on l'appelait alors, réchauffé par le chatoiement du métal, ne s'est jamais démenti. Cependant la Manufacture Nationale ne se confine pas en formules toujours répétées; elle ouvre ses portes aux idées nouvelles et parfois hardies, soucieuse de garder un équilibre discret entre le passé et le présent. M. B.

Consultez: L'Histoire des Manufactures françaises de porcelaine *(Paris, Picart, 1906), par Chavagnac et Grollier;* La Manufacture de porcelaine de Sèvres *(Paris, Laurens, 1908, 2 vol.) par G. Lechevallier-Chevignard;* Sèvres *(Paris, Gérard Le Prat, 1953, 2 vol.) par P. Verlet, S. Grandjean et M. Brunet.*

Vous pouvez également visiter les ateliers de la Manufacture de Sèvres. (Premier et troisième jeudis, de 14 à 16 heures. Rendez-vous: Salle de vente de la Manufacture, entrée par la grande porte du Musée de Céramique de Sèvres.)

SAUVEURS DE CHEFS-D'ŒUVRE

(Suite de la page 47)

passé national, nous aurions couru le grand risque de ne jamais jouir de ce que le sens pratique et l'intuition artistique des associés ont su transmettre à nos jours, pour notre délectation.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez l'ouvrage de Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée: I. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. *(Iena, 1916.)*

Dans Les séjours en France de Sulpice Boisserée, *tout en traitant un sujet particulier, l'auteur de l'article que vous venez de lire apporte d'intéressantes indications concernant la vie et la personnalité des Boisserée, sur lesquels il n'existe aucun autre ouvrage en français.*

Vous retrouverez quelques-uns des chefs-d'œuvre de la collection Boisserée dans le bel album que les éditions Elsevier viennent de consacrer à la Pinacothèque de Munich.

La façade du mur-rideau de la Société des Engrais Auby, rue Jacques-Dulud, à Neuilly (architectes: Carpentier et Bruyère), reproduit dans « L'Œil de l'architecte No 62 », a été réalisé par les ateliers de constructions SCHWARTZ - HAUTMONT. Nous nous excusons auprès de nos lecteurs d'avoir omis de mentionner le nom de cette entreprise.